Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2007

Miguel Barata Gonçalves

O Estilo Composicional de Pierre Boulez nas obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2*

Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2007

Miguel Barata Gonçalves

O Estilo Composicional de Pierre Boulez nas obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2*

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Soveral do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof.ª Doutora Nancy Louisa Lee Harper
professora associada com agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Benoît Gibson
professor auxiliar da Universidade de Évora

Prof.ª Doutora Isabel Maria Machado Abranches Soveral
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof.ª Doutora Helena Santana
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais.

agradecimentos

Agradeço, a todos, as provas de amizade, colaboração e incentivo para a realização deste trabalho e de modo especial à Professora Doutora Isabel Soveral pela sua orientação e pelo apoio na investigação que realizei na Fundação Paul Sacher, em Basileia e no IRCAM, em Paris, pesquisas que contribuíram de forma decisiva para esta dissertação.

Os meus agradecimentos ainda ao compositor Virgílio Melo, ao musicólogo Robert Piencikowski, ao Paolo Molin, à Filipa Cortesão e aos colaboradores da Fundação Paul Sacher, em Basileia.

palavras-chave música, análise musical, Pierre Boulez, *Anthèmes*, *Anthèmes 2*.

resumo

A presente dissertação propõe-se realizar um estudo analítico das obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2* do compositor Pierre Boulez. O corpo do texto é constituído por cinco capítulos e bibliografia. Em apêndice encontram-se as transcrições do material que esteve na origem da composição destas obras e que consultámos na Fundação Paul Sacher, em Basileia. Este trabalho pretende ser um contributo para o conhecimento analítico da obra deste compositor que marcou profundamente a evolução da música a partir da segunda metade do século XX.

keywords music, musical analysis, Pierre Boulez, *Anthèmes*, *Anthèmes 2*.

abstract The proposal of this work is to make an analytical study of the pieces *Anthèmes* and *Anthèmes 2* of the composer Pierre Boulez. The corpus of the work is made of five chapters and a bibliography. In append there are the transcriptions of the material which was in the origin of the composition of these works that was consulted in the Foundation Paul Sacher, in Basel. This dissertation pretends to give some information for the analytical knowledge of the work of this composer which marked profoundly the evolution of music after the second half of the twentieth centaury.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I – O ESTILO COMPOSICIONAL DE PIERRE BOULEZ

1.1. As primeiras influências musicais 7
1.2. Pierre Boulez compositor, ensaísta, director de orquestra e investigador
1.2.1. Obra musical 15
1.2.2. Reflexão e produção teórica 37
1.2.3. Direcção de orquestra 40
1.2.4. Investigação musical sobre os meios electroacústicos 44

CAPÍTULO II – FUNDAMENTAÇÃO E METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

2.1. Apresentação e justificação do objecto de estudo 49
2.2. Objectivos 51
2.3. Metodologias e estratégias de investigação 51

CAPÍTULO III – *ANTHÈMES* – OBRA DA FAMÍLIA …*EXPLOSANTE-FIXE*…

3.1. A encomenda de *…explosante-fixe…* 59
3.2. As primeiras versões de *…explosante-fixe….* 63
3.3. A encomenda de *Anthèmes* 65

CAPÍTULO IV – ANÁLISE MUSICAL DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *ANTHÈMES*

4.1. Nomenclatura utilizada nas referências analíticas 69
4.2. Evolução da partitura de *Anthèmes* 72
4.2.1. Origem do material musical 74
4.2.2. Análise da expansão do gesto melódico entre as duas versões de violino *Originel* de …*explosante-fixe*… e *Anthèmes* 79
4.2.3. Secção Introdutória 106
4.3. O título *Anthèmes* – um jogo com as palavras anthem e thèmes 107
4.3.1. A macro organização de *Anthèmes* 108
4.3.2. Alguns aspectos de estilo no desenvolvimento temático de *Anthèmes*
4.3.2.1. A metamorfose das figuras temáticas de *Anthèmes* 113
4.3.3. O contorno melódico das figuras *anacrouse*..... 120
4.4. Análise timbrica de *Anthèmes* 123
4.5. Elementos simétricos de *Anthèmes* 125

CAPÍTULO V – INTERACÇÃO ENTRE O VIOLINO A ELECTRÓNICA EM *ANTHÈMES 2*

5.1. A realização de *Anthèmes 2* no IRCAM 129
5.2. Análise da interacção violino / electrónica 137

CONSIDERAÇÕES FINAIS 159

BIBLIOGRAFIA 165

APÊNDICES

Apêndice I – Transcrição da correspondência referente à encomenda de *…explosante-fixe…* (Boulez – Drew)..... 175

Apêndice II – Transcrição da *matriz* de *…explosante-fixe…* 179

Apêndice III – Transcrição do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1972)..... 183

Apêndice IV – Transcrição do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1974)..... 187

Apêndice V – Transcrição da correspondência referente à encomenda de *Anthèmes* (Boulez – Menuhin)..... 193

ANEXOS

Anexo I – Reprodução da *matriz* de *…explosante-fixe*... (1972)..... 201

Anexo II – Reprodução do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1972)..... 211

Anexo III – Reprodução do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1974)..... 215

Anexo IV – Partitura de *Anthèmes* (1992)..... 221

Anexo V – Partitura de *Anthèmes 2* (1997)..... 227

Anexo VI – Conferência de Pierre Boulez sobre *Anthèmes 2* (1997)..... 243

Anexo VII – Artigo de Andrew Gerzso sobre *Anthèmes 2* (1997)..... 257

LISTA DE SIGLAS

CDMC	Centre de Documentation de Musique Contemporaine
UE	Universal Edition
FPS	Fundação Paul Sacher
IRCAM	Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musical

LISTA DE ABREVIATURAS

a.	*anacrouse*
ac.	*accent*
acc.	accelerando
c.	compasso
cc.	compassos
cres.	*crescendo*
d.	*désinence*
ex.	exemplo
exs.	exemplos
esq.	esquema
esqs.	esquemas
F	*figura*
N	*nota*
B	*bloco*
gliss.	*glissando*
p.	página
pp.	páginas
pizz.	*pizzicato*

Introdução

A presente dissertação de Mestrado em Música resultou do interesse em aprofundar a análise das obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2* do compositor Pierre Boulez. Este estudo, iniciado na parte curricular deste Mestrado, teve como motivação principal a possibilidade de enriquecer e dar uma nova perspectiva à nossa análise inicial. A investigação que desenvolvemos levou-nos ao estudo de manuscritos musicais realizados pelo compositor durante o processo de criação destas obras. Foi com entusiasmo que analisámos os manuscritos originais de Boulez que se encontram arquivados na Fundação Paul Sacher, em Basileia.

Este trabalho de pesquisa e análise desenvolveu-se a partir da leitura de um artigo de Andrew Gerzso, assistente musical de Pierre Boulez, publicado no endereço electrónico do IRCAM, em que faz referência à origem de *Anthèmes* e à sua *ligação genética* a uma obra anterior do próprio Boulez:

"*Anthèmes trouve son origine dans une partie inutilisée d'une des toutes premières versions de ...explosante-fixe.... Certains extraits d'Anthèmes - notamment la section du rapide pizzicato au début de la pièce -, rappellent, en effet, la partition pour violon du mouvement Originel d'...explosante-fixe.... Dans ce mouvement, la texture musicale de l'écriture est quelque peu uniforme et par conséquent, ne convient pas pour une pièce soliste. Aussi, l'un des moyens de modifier ce matériau initial était de réaliser une partition là où l'écriture était plus «différenciée» et les «figures musicales plus caractéristiques*» (…).

On retrouve dans Anthèmes une habitude caractéristique chez Boulez qui consiste à composer une pièce par l'entrelacs d'un nombre restreint de familles d'écriture musicale. Une famille musicale sera fondée sur un mode d'écriture (basé sur des règles, une méthode de prolifération ou un principe de génération) garantissant son identité et sa cohésion. Les matériaux provenant d'une famille donnée forment des trames qui traversent toute l'oeuvre." [1]

[1] GERZSO : 1998 (cf. Anexo VII).

A informação recolhida neste artigo conduziu a uma reflexão exaustiva sobre a direcção a dar ao trabalho de investigação e perspectivou uma nova análise de *Anthèmes* e *Anthèmes 2*. Estas obras, inicialmente consideradas na sua versão final, foram enquadradas como o resultado de um processo de desenvolvimento. Neste sentido, procurámos reconstituir a cronologia e as fases mais importantes deste processo de criação, que conduziram finalmente às obras em análise. Foram estudadas e transcritas diversas fontes primárias[2] através das quais pudemos enquadrar a análise musical destas obras na evolução da linguagem musical de Boulez, procurando, deste modo, dar um contributo para a compreensão do seu estilo composicional.

Pierre Boulez marcou a segunda metade do século XX, não só como compositor, mas também como teórico musical e director de orquestra. O conhecimento do seu estilo composicional e estético é essencial na fundamentação de opções analíticas, como referem Hopkins e Griffiths, no seu artigo sobre Boulez publicado no *Dicionário Musical Grove*:

"*Boulez's famous phrase about 'organized delirium' - 'Son et verbe', 1958, in Relevés d'apprenti, 1966, is a most useful starting-point for examining his style and aesthetics. 'Delirium' situates the music's essential poetics: it points to the post-Expressionist colouring of individualist subjectivism in which the humanism of Boulez's music has its deepest roots; and it directs the listener's attention to the unique inflections of the composer's voice. 'Organization', on the other hand, speaks of the effort to exteriorize expression in universal terms: it indicates the nature of the Platonic model to which Boulez relates his work, and instructs one to seek out the logic in its workings. Composers of Boulez's generation have commonly seen the inseparability of style and logic as a criterion of musical excellence; and it is within such terms as theirs that critical analysis of Boulez's music has most often been conducted.*"[3]

[2] Cf. Apêndices I, II, III, IV e V.
[3] HOPKINS, G. W., GRIFFITHS, Paul – *Boulez, Pierre*, in GROVE : 2001, Tomo II, p. 98.

Neste sentido, elegemos, como *corpus* de estudo para o primeiro capítulo da dissertação, os aspectos biográficos que influenciaram mais directamente o estilo composicional de Pierre Boulez. Esta reflexão constituiu um valioso suporte para a contextualização das obras que nos propusemos analisar.

Na primeira alínea deste capítulo abordamos os pontos mais relevantes do percurso biográfico de Boulez, sublinhando as influências mais marcantes no seu estilo composicional. A compreensão da sua obra musical está intimamente ligada à sua produção teórica na qual Boulez nos transmite a sua reflexão sobre o universo musical, em geral, e sobre a sua própria criação artística, em particular. A extensa produção deste compositor, quer no que se refere às suas obras musicais, quer aos seus ensaios, revela a complexidade do seu vocabulário e a evolução que este tem tido ao longo da sua carreira musical.

Na segunda alínea pretendemos fazer uma cronologia das suas obras, considerando as mais relevantes e abrangendo a sua criação desde os tempos de estudante até à actualidade.

Na terceira alínea desenvolvemos uma reflexão sobre a estética bouleziana, a partir dos seus ensaios teóricos, apresentados nas conferências de Darmstadt e no Collège de France. Estes ensaios fornecem uma série de informações extremamente importantes para compreendermos o universo estético que fundamenta o pensamento e a técnica musical de Pierre Boulez. Estes textos foram reunidos e apresentados por Jean-Jacques Nattiez na colecção Musique / Passé / Present da editora Christian Bourgois, com os títulos *Points de Rèpere*[4] e *Jalons.*[5]

Na quarta alínea apresentamos o seu percurso enquanto director de orquestra. Esta actividade foi determinante na compreensão de compositores seus contemporâneos, motivando-o a um estudo mais aprofundado das suas obras, o que conduziu a uma mudança de opinião sobre os seus estilos de composição. Os dois exemplos mais relevantes são a obra de Wagner e de Berg.[6]

[4] BOULEZ : 1981.
[5] BOULEZ : 1989.
[6] No caso deste último podemos destacar a posição de Boulez em relação a *Lulu*, ópera que inicialmente Boulez criticou e que depois de um estudo mais aprofundado, recomendado por Adorno, vem a dirigir.

Na quinta alínea deste capítulo são abordadas questões relacionadas com o pensamento de Pierre Boulez quanto à utilização dos meios electroacústicos na produção musical. São apresentados alguns dos pontos mais importantes da sua experiência com estes meios tecnológicos, desde a sua passagem pelo estúdio de Schaeffer, até ao projecto de criação do IRCAM.

No segundo capítulo apresentamos a fundamentação e justificação do nosso objecto de estudo – a análise de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* – os objectivos e a metodologia de investigação adoptada.

No terceiro capítulo apresentamos um estudo sobre …*explosante-fixe*…, obra que esteve na origem da criação de *Anthèmes*.

O quarto capítulo centra-se na análise musical de *Anthèmes*. Neste capítulo são abordadas questões como:

a) Origem "genética" do material musical utilizado na criação desta peça;

b) Estrutura formal da obra, recriada a partir dos hinos litúrgicos;

c) Desenvolvimento temático e sua relação com os conceitos «*anacrouse-accent-désinence*» e «*satélite – nota polar*»;

d) Os diversos modos de ataque e elementos virtuosísticos desta peça[7];

e) Análise dos esboços realizados pelo compositor e a sua aplicação em *Anthèmes*;

f) A utilização da sequência intervalar do registo fixo da partitura de violino *Originel* na construção de algumas figuras musicais de *Anthèmes*.

No capítulo quinto é colocada a questão da interacção entre o violino e a electrónica, na obra *Anthèmes 2*. Este trabalho incluiu as análises da partitura da obra, dos esboços realizados pelo compositor para a elaboração electrónica e da gravação áudio da própria obra.

[7] O virtuosismo desta obra deve-se, provavelmente, ao facto de ser uma encomenda de Yehudi Menuhin para um concurso de violino.

CAPÍTULO I

O ESTILO COMPOSICIONAL DE PIERRE BOULEZ

1.1. As primeiras influências musicais

Após a Segunda Guerra Mundial dá-se uma revolução na arte fundada em princípios românticos como o individualismo, a originalidade, o progresso e a vanguarda. No domínio da música esta revolução dá início a um novo ciclo marcado por um grande confronto ideológico entre gerações e culturas musicais. Uma das personalidades que estabeleceu as bases teóricas e técnicas que conduziram a um novo pensamento musical e a uma ruptura com o passado foi o compositor francês Pierre Boulez que Paul Griffiths descreve do seguinte modo: «*It was through admiration and curiosity that Boulez was led to recognize his musical forefathers, but it was through challenge and rejection that he led to recognize himself*.»[1] É esta atitude simultaneamente de curiosidade e rejeição que define o estilo composicional de Boulez, que se encontra marcado por várias personalidades que o influenciaram profundamente como iremos ver ao longo deste capítulo.

Pierre Boulez nasceu a 26 de Março de 1925, em Montbrison, cidade próxima de Lyon. Teve uma educação marcada pela personalidade severa do pai e pelo ensino católico e austero das instituições religiosas, onde realizou o seu percurso académico inicial. Era um aluno brilhante em tudo o que fazia, aplicado, rigoroso e disciplinado. Estas características eram reconhecidas, tanto pelos professores, como pelos seus colegas. Estes traços da personalidade de Boulez reflectem-se nos seus ensaios musicais e no seu estilo composicional.

Tendo crescido numa pequena cidade de província, no centro de França, sem vida musical erudita, a sua ligação à música aconteceu aos seis anos, quando começou a receber aulas particulares de piano. Desde logo, o jovem aluno se dedica com entusiasmo ao estudo daquele instrumento, com muito bom aproveitamento. Após algum tempo, inicia a prática de música de câmara, com músicos amadores, locais. Esta experiência alargou os seus horizontes musicais, porque lhe permitiu conhecer um repertório musical diferente daquele que estudava a solo. Boulez, na mesma entrevista a Deliège, reconhece a importância

[1] GRIFFITHS : 1995, p. 4.

da prática de música coral, que teve enquanto aluno no Seminário de Montbrison – o Institut Victor-de-la-Prade. Esta vivência trouxe-lhe ainda um mais vasto conhecimento da literatura musical, destacando-se alguns compositores: Josquin des Prez, Orlando di Lasso, J. S. Bach.

Foi certamente através do contacto com estas diversas práticas musicais que o jovem Boulez desenvolveu um crescente gosto pelo universo musical que o levaria, uns anos mais tarde, a escolher a música como o "*centro da sua existência*"[2].

Após oito anos de estudo no Seminário de Montbrison, entre 1932 e 1940, Boulez passa a frequentar o pensionato de Saint-Louis em Saint-Étienne. Nesta cidade continua os seus estudos de piano apercebendo-se da importância das sonatas de Beethoven, Debussy e Ravel[3].

O ano de 1941 é marcado por mudanças significativas na vida cultural de Boulez, que passa a viver em Lyon, onde conhece um ambiente musical que lhe proporciona ir pela primeira vez à ópera e a um concerto de orquestra, com uma margem de liberdade que não tinha vivido antes. Durante este período, encorajado pela soprano francesa Ninon Vallin, Boulez candidata-se, ao curso de piano, no Conservatório de Lyon. Como não conseguiu ser admitido, o pai persuade-o a estudar matemática. Boulez tinha sido um brilhante aluno nesta disciplina, no Colégio de Saint-Etienne, além disso o pai gostaria que o seu filho seguisse a sua profissão de engenheiro. Assim, Boulez passa a frequentar um curso especial de matemática em Lyon e, simultaneamente, tem aulas particulares de piano e harmonia com Lionel Pachmann.

Pierre Boulez chega a Paris no Outono de 1943, motivado pela oportunidade de encontrar neste centro urbano melhores condições para continuar os seus estudos musicais, pois havia tomado a decisão de se dedicar

[2] BOULEZ – DELIÈGE : 1975, p. 8 : « *Ces différents niveaux de pratique musicale ont probablement ancré en moi, très jeune, l'idée (…) de faire de la musique le véritable centre de mon existence (…)* »

[3] A propósito destas aulas Boulez refere, em entrevista a Jean-Louis de Rambures : «*Une fois par semaine j'allais maintenant prendre mes leçons chez une vielle demoiselle, à Saint-Étienne. Lorsqu'il avait des pannes d'électricité, on allumait des chandelles fixées de chaque côté du piano. A la lueur tremblotant de leur flammes, je découvrais les premières sonates de Beethoven, Debussy, Ravel…* » BOULEZ – RAMBURES (Réalités, Abril, 1965).

exclusivamente à música.[4] Inscreve-se no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, onde começa por frequentar a classe preparatória de harmonia leccionada por Georges Dandelot. Durante este ano, Boulez trabalhou o Tratado de Harmonia de Caussade – utilizado por Dandelot, assim como realizou "baixos" e "cantus firmus" compostos por este professor. Estudou ainda os métodos de Reyer e Dubois.

Durante o primeiro ano de estudos no Conservatório de Paris conhece o compositor Arthur Honegger e a sua esposa, Mme. Vaurabourg, com quem inicia aulas particulares de contraponto, entre Abril de 1944 e Maio de 1946.[5]

Estas lições tiveram uma influência marcante em Boulez como compositor. Para além da importância académica e técnica dos exercícios de contraponto, o resultado mais significativo da pedagogia da Mme. Vaurabourg foi o desenvolvimento de um "*pensamento contrapontístico*" que se tornou um elemento estruturante do seu estilo composicional. Este é um traço de identificação da obra de Boulez que, desde início, marcou a diferença em relação ao estilo quase exclusivamente homofónico de Messiaen.

Em Outubro de 1944, Boulez iniciou aulas de harmonia com Messiaen no Conservatório de Paris. Este mestre foi para ele o primeiro ponto de referência para a sua formação como compositor e ensaísta. Messiaen era uma figura multifacetada, além de ter desenvolvido trabalho como pedagogo, compositor e teórico, também se afirmou no meio musical devido à sua vasta cultura, não só ocidental, mas também extra-europeia.

Boulez, com cerca de vinte anos, encontra em Messiaen um pedagogo generoso e de espírito aberto a todo o universo musical.[6] Messiaen dá a conhecer aos seus alunos a música de culturas extra europeias, de origem asiática e africana, que exerce um enorme fascínio sobre Boulez e constitui uma *"lufada de ar fresco"* em relação ao panorama musical da Europa ocidental do pós-guerra.

---

[4] « dès dix-sept ans, je me suis retrouvé maître de mon destin, maître, en tout cas, de choisir la musique comme fonction principale de mon existence. » BOULEZ : 1975, p. 7.

[5] "*Pierre Boulez first came here on Wednesday 19 April 1944, at 3 pm. He continued to come weekly until 2 May 1946. He never missed a lesson and he was never late.*" (HEYWORTH : 1986, p. 5).

[6] « *La vocation pédagogique contient en elle une part d'apostolat (…) je vise une générosité plus profonde: cette générosité de compréhension vis-à-vis d'un être encore jeune et malléable. (…) cette expérience au début de ma carrière de compositeur a été, je puis le dire, un événement non seulement marquant, mais irremplaçable.* » BOULEZ : 1981, p. 555.

Esta época extraordinária de exploração e libertação permitiu-lhe a descoberta dum "maravilhoso mundo novo".[7] Posteriormente, Boulez continua a ouvir música de origem Asiática, no Museu Guimet e, através de André Schaeffner, do Musée de l'Homme, que lhe dá acesso a inúmeros discos e gravações, registadas por ele próprio. Esta abertura de espírito e o despertar da curiosidade para outras criações musicais, foram um marco essencial no percurso de Pierre Boulez.

Após um ano de formação com este professor, foi galardoado, em 1945, com o primeiro prémio em harmonia, pelo Conservatório de Paris.

Boulez beneficiou ainda das sessões extra curriculares orientadas por Messiaen[8] dedicadas à análise musical de obras fundamentais do século XX[9]. O método utilizado por Messiean colocava a tónica nas obras e não nos tratados musicais de carácter académico.[10] O trabalho analítico realizado com Messiaen nestas sessões extracurriculares contribuiu de um modo decisivo na formação de Boulez. Uma das obras mais marcantes, nestas sessões de análise, foi, sem dúvida, a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, sobre a qual Boulez, posteriormente, publica o ensaio, "*Stravinsky Demeure*"[11]. Neste ensaio, Boulez reconhece a importância que aquela obra teve como marco para a renovação do ritmo, elemento essencial na pedagogia de Messiaen.[12] A análise desta obra por Pierre Boulez centra-se na utilização temática rítmica por Stravinsky, a qual se define pela construção de acordes estáticos, repetidos, organizados em pequenas

[7] « *La seule Europe n'avait point le privilège de nos investigations; approcher l'Asie et l'Afrique nous apprit que les prérogatives de la «tradition » n'étaient pas circonscrites, nous ravit au stade où la musique était, plus qu'un objet d'art, un véritable mode d'être : brûlure indélébile.* » BOULEZ : 1981, p. 552.

[8] « *(…) Il* [Messiaen] *avait alors une classe d'harmonie ; en dehors de ce temps strictement pédagogique, il prenait quelques-uns de ses élèves pour leur analyser des œuvres importantes de la littérature contemporaine et leur ouvrir ainsi le monde de la composition.* » BOULEZ : 1981, p. 553.

[9] « *Il* [Messiaen] *nous proposait comme modèles les sonates pour piano et violon de Bartók, ses quatuors à cordes ou sa Musique pour cordes, percussion et célesta, la Suite lyrique d'Alban Berg ou le Pierrot lunaire de Schoenberg.* » BOULEZ : 1981, p. 553.

[10] « *A quoi servent, en effet, des exercices d'écriture fastidieux lorsqu'ils sont abstraits de leur nécessité intrinsèque ? Ce que Messiaen avait très bien compris, ce qu'il nous a fait clairement saisir : s'en référer aux œuvres plus qu'aux traités.* » BOULEZ : 1981, p. 553.

[11] In BOULEZ : 1966.

[12] «*il [Messiaen] nous faisait également participer à l'évolution de sa propre pensée, à ses découvertes, à son cheminement quotidien. C'est ainsi que nous avons aperçu, au moment où il en prenait lui-même conscience, l'importance d'un renouveau rythmique, puisé dans cette source unique, le Sacre du printemps. Les conceptions de Messiaen dans le domaine du rythme sont, sans doute, ce qui a le plus fortement et le plus profondément influencé ses premiers élèves.* » BOULEZ : 1981, p. 554.

células rítmicas e que são pontuados por acentuações irregulares e assimétricas. A esta instabilidade rítmica contrapõe-se uma utilização de pouca variedade intervalar. Deste modo, Stravinsky cria uma dialéctica que reside na oposição entre imobilidade e movimento. Esta organização da estrutura rítmica, tendo por base o conceito de *células rítmicas* e os princípios de desenvolvimento destas, por contracção, extensão, interpolação e sobreposição, constituem a influência, mais significativa da música de Stravinsky na linguagem musical de Boulez.

A descoberta da música da *Segunda Escola de Viena*, que durante os anos da Segunda Guerra Mundial era desconhecida em França, constituiu também, uma influência fundamental para o estilo composicional de Boulez. Esse contacto aconteceu em Fevereiro de 1945, logo após a libertação francesa, quando Leibowitz apresentou em Paris o *Quinteto de Sopros op. 26* de Schöenberg. Este concerto foi uma revelação para Boulez que, motivado por conhecer melhor a música de Schöenberg, organizou um grupo de estudo sobre aquele compositor, orientado por Leibowitz.[13] Estas lições tiveram início no Outono de 1945.

No Inverno de 1945/46, alguns meses após iniciar as aulas com Leibowitz, Boulez considerou a hipótese de efectuar estudos de etnologia musical numa missão ao Cambodja o que não chegou a realizar-se devido ao início da guerra na Indochina. Este projecto constituía uma reacção face ao desapontamento que sentiu pela tradição dodecafónica europeia, que, no seu entender, estava a tornar-se académica.[14] A figura central desta tradição dodecafónica era precisamente o compositor Leibowitz. O seu modelo de análise serial, baseado na "*chiffrage*", é criticado por Boulez no ensaio "*Idée, réalisation, métier*", referindo-se à análise que «*recherche les formes qui permettront d'enserrer l'œuvre, ou ce qu'il en reste, dans la carcasse d'une connaissance primaire et chiffrable. Mais derrière*

[13] « *Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait. J'étais encore, à la classe de Messiaen. Avec plusieurs de mes camarades, j'ai constitué un groupe et nous avons demandé à Leibowitz des leçons d'initiation.* » GÓLEA : 1958, p. 27.

[14] « *Cet intérêt était aussi une réaction contre ce que représentait le dodécaphonisme européen à l'époque. J'étais bien sûr intéressé par les questions de langage, mais l'espèce de tradition dodécaphonique qui risquait de devenir académique m'agaçait profondément.* » BOULEZ – BÉROS : 2005, p. 11.

ces constructions, quelquefois impeccables, l'œuvre a disparu, ou du moins son sens profond. Le comment a été non pas exploré mais plutôt réglementé. »[15]

Para além desta divergência quanto aos modelos de análise, vai existir outro ponto de ruptura entre os dois músicos, provocado pela posição conflituosa do jovem Boulez, então com cerca de vinte anos, em relação à música serial de Schöenbeg. Esta atitude resulta do facto de Boulez considerar que Schöenberg faz uma utilização *contraditória* da organização serial dodecafónica. Apesar de se interessar por esta linguagem, Boulez, acha incompreensível e pouco audacioso que Schöenberg, depois da descoberta do dodecafonismo, persista na utilização de formas preestabelecidas da tradição germânica.[16] Do mesmo modo, a sua utilização da série de doze sons continua ligada ao desenvolvimento temático, tipicamente tonal.[17] Estas foram as principais *incompatibilidades* que levaram Boulez a escrever, em Fevereiro de 1952, no primeiro aniversário da morte do compositor Vienense, o artigo, "*Schöenberg est mort*". Este artigo foi escrito após as pesquisas sobre a extensão da organização serial dos quatro parâmetros musicais, que culminaram na criação da obra, *Structures* (1951-52). Neste artigo, Boulez vinca a *unilateralidade* da exploração serial de Schöenberg: « *il manque le plan rythmique, et mêmes le plan sonore proprement dit: les intensités et les attaques.*», que contrapõe à sua proposta de organização serial, utilizando questões retóricas: «*Peut-être pourrait-on rechercher, ainsi que ce Webern, l'ÉVIDENCE sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau. Peut-être pourrait-on élargir le domaine sériel à des intervalles autres que le demi ton : microdistances, intervalles irréguliers, sons complexes. Peut-être pourrait-on généraliser le principe de la série aux quatre composantes sonores : hauteur, durée, intensité et attaque, timbre.* » Deste modo, Boulez pretendia demonstrar, não apenas o modo como a música de Schöenberg permanecia

[15] BOULEZ : 1989, p. 34.

[16] « *il est loisible à chacun de méditer sur cette très «expressionniste» rencontre de la première composition dodécaphonique [quinta peça do op. 23 – uma Valsa] avec un produit-type du romantisme allemand* » BOULEZ : 1966, p. 267 e, mais à frente, referindo-se em geral à sua obra serial : « *Les formes préclassiques ou classiques qui régissent la plupart de ses architectures n'étant, historiquement, aucunement liées à la découverte dodécaphonique (…) ces architectures annihilent les possibilités d'organisations incluses en ce nouveau langage. Deux mondes sont incompatibles* » ibid., p. 269.

[17] « *L'apparition de la série chez Schöenberg est donc liée à un phénomène thèmatique ; la série, pour lui, est un « ultra – thème » ; jusqu'à la fin de sa vie, il concevra la série comme devant assumer un rôle équivalent à celui du thème dans la musique tonale.* » ibid., p. 296

ligada à tradição musical germânica, por ele rejeitada, como apresentar propostas no sentido de edificar os novos padrões, que, segundo ele, iriam constituir a música do futuro. Com esta posição, Boulez pretendia dissociar a música de Schöenberg do fenómeno serial e ao mesmo tempo elegia, como referência cimeira, o nome de Webern, apontando, assim, uma nova direcção criativa, um novo paradigma.

Foi também durante as lições de Leibowitz que Boulez conheceu a música de Webern. Não apenas pela análise da partitura que, como vimos, Boulez considerava muito académica, mas sobretudo, pela experiência que teve num concerto, dirigido por Leibowitz, em Dezembro de 1945, na sala do antigo Conservatório em que foi apresentada a *Sinfonia op. 21* de Webern.[18] Boulez encontra na música serial de Webern uma nova dimensão sonora na medida em que a sua música procura coerência e responsabilidade, fundada numa *Lei* que governa toda a organização musical da obra. Cada série é um universo sonoro singular, com uma organização intervalar distinta. O conteúdo intervalar da série está na base da organização estrutural da própria obra, conferindo uma coerência entre a parte e o todo.[19]

Apesar das inovações trazidas por Webern no domínio da organização serial da altura do som, Boulez considerava que as suas composições continuavam ligadas à tradição germânica de escrita rítmica. A dissociação do domínio rítmico do melódico na linguagem musical serviu de base, tanto às descobertas rítmicas de Stravinsky, como à exploração serial dodecafónica da *Segunda Escola de Viena*.[20] No entanto, segundo a opinião de Boulez, a nível

[18] « *Mais ce qui, à ce concert, me frappa surtout, ce fut la Symphonie de Webern. Je sentis qu'il y avait là quelque chose aux possibilités d'évolution encore insoupçonnées. C'était mal joué, mais tout de même… Je crois avoir compris, obscurément encore, ce jour-là, qu'il y avait autre chose, dans la musique sérielle, que le maniement des seules séries de hauteurs sonores, maniement dont Leibowitz mettait surtout en évidence le côté mécanique qui, aussitôt, m'irrita et me déplut.* » GOLÉA : 1958, p. 28.

[19] « *Le seul, en réalité, qui ait conscience d'une nouvelle dimension sonore, d'abolition de l'horizontal opposé au vertical, pour ne plus voir en la série qu'une façon de donner une structure à l'espace sonore, à le fibrer, le seul est Webern. (…) Plus tard, il s'attachera à une répartition fonctionnelle des intervalles qui marque, croyons nous, un moment extrêmement important dans l'histoire du langage.* » BOULEZ : 1966, p. 223

[20] « *Pour faire ses découvertes rythmiques, Stravinsky avait besoin d'un matériau plus simples et plus malléable sur quoi les expérimenter. De même, Webern avait loisir de s'occuper d'une morphologie proprement dite en ne se souciant point outre mesure des structures rythmiques.* » BOULEZ : 1966, p. 224.

rítmico, a música de Webern distingue-se nesta *Escola* na medida em que consegue um refinamento e subtileza que disfarça a sua quadratura.[21]

Com a descoberta da música de Webern, vai ocorrer uma mudança profunda no estilo de composição de Boulez. A sua ligação ao pensamento serial na linha de Webern é de tal modo profunda, que passa a adoptar a linguagem dodecafónica, como o único método válido para a criação musical, rejeitando qualquer outro meio de expressão, pois como refere, «*tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car tout son oeuvre se place en deçà des nécessités de son époque.*»[22] Esta mudança de atitude e a revolta que Boulez exprime nos seus ensaios da década de 50, é notada por Messiaen: «*When he first entered class, he was very nice. But soon he became angry with whole world. He thought everything was wrong with music. The next year he discovered the serial language and converted to it with immense passion, judging it the only viable grammar*. » [23]

O período de dois anos, entre o início das aulas com Messiaen e a descoberta dos compositores da *Segunda Escola de Viena*, marca o fechar de um ciclo nos estudos musicais de Boulez, enquanto aluno.[24] Foi um período de intensas descobertas e revelações, que o jovem estudante, com o seu sentido crítico e perspicaz, constantemente analisava e questionava. O rápido processo de criação da sua personalidade e identidade musical, absorvendo/rejeitando as influências de outros compositores, é uma das características que distingue o génio de Boulez.[25]

---

[21] « *Webern – malgré son attachement à la tradition d'écriture rythmique – est arrive à disloquer la mesure régulière par un emploi extraordinaire des contretemps, des syncopes, des accents sur temps faibles, des chutes sur temps forts, et tous autres artifices adaptés pour nous faire oublier la carrure.* » BOULEZ : 1966, p. 68.

[22] BOULEZ : 1966, p. 149.

[23] MESSIAEN : 1995, p. 49-50.

[24] « *J'ai achevé mes études jeune. Je l'ai toujours dit à mes élèves : quelques études qu'on fasse – mais spécialement les études musicales -, elles doivent être faites rapidement. Il y a très peu de choses à apprendre d'un professeur. Personnellement, en deux ans, j'ai appris tout ce que pouvais apprendre d'un professeur. Après, je me suis éduqué moi-même, naturellement, mais à l'âge de vingt et un ans, j'avais fini. Cette période a correspondu exactement à la découverte de l'école de Vienne, de Messiaen, de Stravinsky, etc.* (…) » BOULEZ : 1975, p. 42-43.

[25] « *Si on est doué d'une espèce d'instinct créateur (…) on absorbe ce qui séduit, ce qui est nécessaire, et on rejette les contraintes qui paraissent insuffisamment fructueuses.* » BOULEZ : 1975, p. 10-11.

1.2 Pierre Boulez compositor, ensaísta, director de orquestra e investigador

1.2.1 Obra musical

O piano é um instrumento que tem uma presença marcante no seu desenvolvimento como compositor.[26] As primeiras obras[27] de Pierre Boulez foram compostas nos anos de 1942 e 1943, enquanto estudava com Lionel Pachmann, em Lyon. São canções com acompanhamento de piano, sobre textos de Baudelaire e Rilke, e uma *Berceuse* para violino e piano. O seu estilo, nesta fase, tem influência de alguns elementos *standard* da música francesa de salão da época, utilizando escalas de tons inteiros, escalas pentatónicas e politonalidade.

Já em Paris, no Inverno de 1944-45, Boulez compõe uma série de peças para piano: *Prélude, Psalmodie, Toccata, Scherzo e Nocturne*, onde é possível identificar, através do desenvolvimento rapsódico da voz superior e na construção do acompanhamento, a influência de Messiaen. Na sua próxima peça, *Tema e variações para a mão esquerda*, escrita em Junho de 1945, portanto numa fase final do seu estudo com Messiaen, podemos identificar a influência do seu professor ao nível da estrutura rítmica, através da utilização de um sistema de aumento/diminuição rítmico utilizando pequenos valores, racionais ou irracionais, que conferem maior subtileza rítmica pela ausência da divisão métrica regular. Para além desta experimentação técnica, o que caracteriza o estilo musical de Boulez nestas peças, é a violência da sua música que a distingue do período pré-Paris. Ainda em 1945, durante o mês de Agosto, Boulez inicia a composição de um quarteto para ondas martenot, que mais tarde, no verão de 1948, seria revisto e adaptado para dois pianos.

Em Janeiro de 1946, apenas alguns meses depois de ter iniciado aulas com Leibowitz, Boulez termina as suas *Onze Notações para piano*. Nestas peças é possível identificar claramente as influências combinadas de Bartók e Messiaen, em particular no que diz respeito à "inquiétude rhytmique", cara ao segundo. É um

[26] « *J'ai toujours eu une communication directe avec le piano ; il est là à ma naissance musicale.* » BOULEZ : BÉROS, *Accents*, p. 10.
[27] Estas obras não estão editadas.

discurso mais conciso, articulado em frases e temas curtos, notável pela utilização mais diferenciada das dinâmicas e pelo desenvolvimento do material musical.

Apesar das críticas severas em relação à música dodecafónica de Schöenberg, a música pré serial deste compositor exerce um enorme fascínio em Boulez. As obras para piano deste período, sobretudo, a terceira peça do *op. 11* e «*Die Kreuze*» do *Pierrot lunaire* foram as que mais impressionaram Boulez pela sua densidade de textura e a violência de expressão, características que considerou inovadoras para a época. [28]

Estes elementos da escrita para piano de Schöenberg, conjugadas com a técnica de desenvolvimento rítmico de Messiaen e a organização serial da altura do som de Webern, foram as influências mais significativas na sua obra para piano, designadamente: na *Sonatina para flauta e piano*, e nas duas primeiras *Sonatas para piano*. Estas duas últimas obras constituíram um importante período de exploração das potencialidades da série e do ritmo, conduzindo-o ao "*mundo serial integral".*[29]

A *Sonatina para flauta e piano*, escrita em 1946, teve a sua primeira audição um ano mais tarde, em Bruxelas, por Van Botterdael e Mercenier. Foi editada pela Amphion em 1954. É uma peça que demonstra o carácter musical de Boulez pela sua linguagem complexa e força expressiva. Apesar da sua originalidade, esta obra tem, no entanto, várias influências. A nível formal, Boulez inspirou-se na Sinfonia de Câmara n.º 1 de Schöenberg. O que interessou a Boulez nesta obra foi, essencialmente, a ambiguidade da forma resultante do processo de desenvolvimento temático, que confere à obra uma unicidade contrariando a sua estrutura em quatro andamentos.[30]

No que diz respeito à organização do material de base da *Sonatina*, Boulez utilizou a série de doze sons como suporte para o desenvolvimento de motivos

[28] « *C'est la troisième pièce de l'op. 11 et aussi, naturellement, l'op. 23 qui m'ont aiguillé vers une écriture de piano complètement différente de ce que je voyais, mis à part – il faut être juste – l'écriture de piano de Messiaen : non son vocabulaire musical en général, mais son écriture de piano. (…) c'est-à-dire un traitement du clavier insolite pour l'époque : une grande densité de texture et une violence de l'expression (…) c'est l'instrument même du délire : soit dans cette troisième pièce de l'op. 11, soit dans la pièce «Die Kreuze» du Pierrot lunaire. »* BOULEZ : 1975, pp. 34-35.

[29] *« (…) C'est avec, déjà, ma Première Sonate pour piano, et plus encore que celle-ci [segunda sonata para piano], le pas décisif vers un monde sériel intégral »* GOLÉA : 1958, p. 83.

[30] "*Ainsi, une ambiguïté est créée entre une petite et une grande forme.*" BOULEZ : 1975, p. 31.

temáticos que sofrem metamorfoses ao longo da obra. Deste modo, os quatro andamentos encontram-se ligados entre si pela plasticidade do material temático, que confere à obra uma unidade, uma ideia de forma em contínuo desenvolvimento. Por outro lado, a sua escrita imitativa contrapontística e a organização intervalar dos acordes, sugerem a linguagem de Webern. Outra influência, nesta obra, foi a utilização de tons inteiros, que sugerem texturas impressionistas de Debussy. E finalmente, o desenvolvimento rítmico de Stravinsky e ainda alguns momentos onde utilizou a permutação de células rítmicas, que revelam a influência de Messiaen.

A *Primeira Sonata para piano* foi escrita em 1946 e estreada no mesmo ano por Yvette Grimaud, em Paris. A sua partitura foi editada pela Amphion em 1951. É uma obra composta por dois andamentos, *Lent – Assez large*/*rapide*, ao mesmo tempo contrastantes e complementares. Esta dualidade, característica da forma sonata, mantêm-se no interior de cada andamento.

Na *Segunda Sonata para piano*, composta em 1948, Boulez abandona definitivamente a utilização clássica da série dodecafónica. Passa a utilizar as estruturas seriais da altura do som, criando células sonoras que se desenvolvem por transposição ou inversão e com uma identidade intervalar constante, às quais se sobrepõem estruturas rítmicas de valores racionais e irracionais. Nesta *Sonata*, composta por quatro andamentos, Boulez pretende, em cada um deles, realizar um *ensaio de destruição* das formas antigas.[31] Esta *Sonata* é também, um ponto de referência na sua obra, na medida em que assinala o início das suas pesquisas formais, sem referência às formas passadas, procurando uma maior unidade entre forma e conteúdo.[32] Esta *Sonata* foi a primeira obra a trazer visibilidade à sua carreira de compositor, através da edição da partitura, em 1950 e das apresentações públicas, em Darmstadt, pela pianista Yvonne Loriod, em 1952, e pelo pianista Tudor junto dos ciclos da *avant-garde* Americana.

---

[31] « *Probablement influencé par tout l'école viennoise qui voulait essayer de récupérer des formes anciennes, j'ai tenté l'expérience de les détruire complètement : j'entends par là un essai de destruction de ce qu'était la forme-sonate d'un premier mouvement, de dissolution de la forme du mouvement lent par le trope et de dissolution de la forme-scherzo répétitive par la forme-variation, de destruction, enfin, dans le quatrième mouvement, de la forme fuguée et de la forme canonique.* » BOULEZ : 1975, p. 51-52

[32] « *Après cette Deuxième Sonate, je n'ai jamais plus écrit en référence à une forme passée. J'ai toujours trouvé une forme qui a été pensée avec l'idée elle-même.* » ibid., p. 52

Em finais de 1945 – 1946, Boulez descobriu a poesia de René Char, cuja criação literária o impressionou, pela sua mensagem em estilo denso e expressivo, de uma "*violência contida*". Boulez encontrou, nos seus poemas, um *tempo concentrado*, que deu espaço à sua criação musical. As três composições sobre poemas deste autor, *Visage Nuptial* (1946), *Le Soleil des eaux* (1948-52) e, mais tarde, *Le Marteau sans Maître* (1952-55), permitiram uma experiência de criação musical que evoluiu no sentido da redução do material literário: de um texto longo, no caso de *Visage Nuptial*, passa a utilizar poemas mais curtos, ou apenas alguns versos, em *Le Marteau sans Maître*.

Le visage nuptial foi a sua primeira cantata, composta em 1946, a partir de um ciclo de cinco poemas de René Char. Originalmente, foi escrita para duas vozes femininas solistas, um soprano e um contralto, acompanhadas por um grupo instrumental reduzido. Em 1951 cria uma nova versão para grande orquestra, coro feminino e as mesmas duas vozes solistas, tendo esta última ficado como a versão definitiva. Boulez estrutura esta peça a partir do texto, de modo que a forma reflecte o próprio conteúdo do poema[33]. A sua densidade orquestral e riqueza polifónica sugerem o lirismo da música expressionista de Berg e de Messiaen.

A sua segunda cantata, *Le soleil des eaux* foi escrita em 1948, para três vozes solistas e orquestra de câmara, tendo sido apresentada em Paris no ano de 1950. Originalmente, esta obra foi criada como a "música de cena" para um programa da rádio Südwestfunk de Baden-Baden, sobre Char. Esta cantata foi reorquestrada, em 1958, para três solistas, soprano, tenor e baixo, coro e orquestra sinfónica; em 1965 esta obra assume a sua versão definitiva para soprano solo, coro e orquestra. Para esta cantata Boulez utilizou dois poemas de René Char intitulados: "*La Complainte du Lézard amoureux*" e "*La Sorgue*". Estes poemas surgem de um misto de realidade e ficção em que Char teve como objectivo transmitir uma mensagem revolucionária e de resistência ao nazismo. Deste modo, na sua música, Boulez vai criar uma atmosfera sonora que sugere o

[33] « *Le fait que j'aie employé un texte m'a obligé à trouver une forme différente. (…) J'ai divisé le texte suivant le sens, naturellement, j'ai utilisé des séquences parallèles s'accordant au sens du poème, mais la forme est, elle aussi, complètement adhérente au poème lui-même.* » BOULEZ : 1975, p. 53.

imaginário criado por Char nestes poemas. A sua escrita musical revela uma expressividade violenta que indicia as intenções surrealistas do autor do poema. Goléa, quando o questionou sobre o porquê da escolha de Char, Boulez respondeu: «*Parce que Char représente une concentration de langage, une qualité, une fermeté qui, dans la poésie contemporaine, sont des modèles. Parce que j'aime, par-dessus tout, la violence taillée de sa parole, son paroxysme exemplaire, sa pureté.* »[34]

Estas duas obras marcam o início do tratamento da harmonia como meio de definição do espaço musical. Constituem a primeira experiência em que Boulez desenvolve estruturas formais não recorrendo a modelos preestabelecidos, utilizando material sonoro em que melodia, harmonia e ritmo são interdependentes.

A sua próxima obra é um quarteto de cordas, *Livre pour quatuor*, escrito entre 1948-49. Esta obra tem também uma influência literária, no que se refere à organização formal. Boulez refere que a alusão à palavra *Livre* tem subjacente uma ligação à obra de Mallarmé, nomeadamente, «Igitur» e «Coup de dés». Nestes poemas, o compositor encontrou uma organização formal contínua, no entanto, as suas partes podem ser separáveis do todo pela sua validade e conteúdo individual.[35] Foi a partir desta ideia de *forma como continuidade separável*, onde existe um conceito central com organizações locais que se desenvolvem autonomamente, que Boulez iniciou uma pesquisa que se centrava em trabalhar a forma como *universos em expansão*.

Livre pour quatuor foi escrito no mesmo período da *Segunda sonata para piano* e acompanha a sua evolução no sentido do *serialismo integral*. Em entrevista a Deliège, é interessante notar a referência que Boulez faz ao trabalho desenvolvido no último andamento deste quarteto, onde refere o processo que o conduziu no sentido da generalização serial: «*J'ai commencé par employer des schémas complètement indépendants, où les hauteurs, les durées, les rythmes*

[34] GOLÉA : 1958, p. 99.

[35] « *Cette idée d'une Livre pour quatuor, constitué au départ de mouvements détachables, m'est venue en 1948-1949, probablement en lisant «Igitur» et le «Coup de dés». J'avais découvert que se poème n'était plus simplement un petit morceau séparé, mais qu'il pouvait être d'une grande continuité, en même temps qu'une continuité séparable : c'est-à-dire une continuité dont on peut détacher des pièces parce qu'elles ont un sens et une validité, même détachées du contexte continu dans lequel elles se placent.* » (BOULEZ : 1975, p. 63-64)

ont été combinés à partir de cellules d'abord, mais ces cellules sont devenues tellement indépendantes qu'elle sont devenues pratiquement des séries rythmiques. Pour mettre en valeur ces séries rythmiques, j'ai été obligé de faire des séries de dynamiques. Progressivement, je me suis trouvé face au problèmes suivant : comment faire coïncider les inventions qui avaient rapport avec les hauteurs, c'est-à-dire les notes elles-mêmes, avec l'invention du reste ? Il fallait trouver une technique qui puisse s'allier à la technique des hauteurs. C'est comme cela que, progressivement, mais par l'invention des motifs et des cellules, j'ai commencé à penser à la généralisation de la série. » [36]

O período que se segue à composição de *Livre pour quatuor*, entre 1948 e 1952, é dedicado quase exclusivamente à reflexão teórica musical e à pesquisa e refinamento da sua técnica serial. É uma fase que marca o início de uma intensa produção de ensaios musicais, bastante ecléticos e sempre com uma brilhante lucidez intelectual, acompanhando a sua criação musical até à actualidade. Estes textos constituem uma valiosa fonte documental sobre a evolução do pensamento estético e técnico do seu autor, matéria de estudo no próximo ponto.

O ano de 1949 assinala o encontro entre Pierre Boulez e John Cage. Durante esse ano Cage realizou uma viagem de seis meses à Europa[37], e, quando se encontrava em Paris, foi-lhe sugerido por Roger Désormière que entrasse em contacto com Boulez. Deste encontro nasce uma amizade profunda entre os dois músicos que, através da correspondência que trocaram, puderam conhecer uma realidade musical distante.[38]

Boulez apresenta Cage a Messiaen e ao seu círculo restrito de amigos, Bernard Saby, Armand Gatti, Pierre Jouffroy e Pierre Souvtchinsky. Por sua vez Cage apresenta Amphion e Heugel, os quais foram os primeiros editores da obra

[36] BOULEZ : 1975, p. 62.

[37] Através do sucesso com a obra *Sonatas e Interludes para piano preparado,* Cage consegue um prémio da Fundação Guggenhiem e uma bolsa da American Academy and National Institute of Arts and Letters para realizar estudos na Europa durante um período de seis meses. A viagem tem lugar dia 23 de Março de 1949. Em Paris Cage estuda a vida e obra de Eric Satie e apresenta dois trabalhos seus, realizados para bailados coreografados por Merce Cunningham, *Amores* e *A Valentine Out of Season* para *Effusions avant l'heure*. Inicia também a composição de um quarteto de cordas. (Nattiez : 1993)

[38] "*At that time, there really wasn't anything apart from the asphyxiating academicism of Leibowitz. Messiaen had taken me to a certain point, and it was necessary to go beyond. And on the other hand, it is difficult to imagine today what attraction there was then in North America. Indeed, it was the same for Cage; the attraction of a continent to discover*." NATTIEZ : 1993, p. 24.

de Boulez. O primeiro edita a sua *Sonatina para flauta e piano* e a *Primeira Sonata para piano* enquanto o segundo edita *Le Visage Nuptial*, *Le Soleil des Eaux*, *Livre pour quatour* e a *Segunda Sonata para piano*.

Durante a sua estadia em Paris, Cage interpreta a sua peça mais recente *Sonatas and Interludes* para *piano preparado*. A obra foi apresentada em duas ocasiões: dia 7 de Junho, no Conservatório de Paris, para a classe de Messiaen e dez dias mais tarde num concerto privado realizado no salão de Suzanne Tézenas. Boulez manifesta um grande interesse pelo *piano preparado* de Cage pela transformação que ocorre nas suas propriedades acústicas[39]. Esta *preparação* é realizada através da introdução de objectos metálicos, de madeira ou de borracha, entre as cordas do piano, em pontos determinados com precisão pelo compositor. Estes materiais vão modificar as quatro características do som das cordas: duração, amplitude, frequência e timbre, criando um universo sonoro completamente distinto do piano[40] através da criação de sons complexos.[41]

As experiências de Cage com o *piano preparado* pareciam convergir com as pesquisas de Boulez quanto à serialização dos quatro parâmetros do som. Assim, após a partida de Cage para os Estados Unidos da América, os dois músicos mantêm o contacto através de uma intensa correspondência, onde trocam informações e relatam as pesquisas que vão realizando.

De facto, ao ler a correspondência entre Boulez e Cage apercebemo-nos do interesse que têm pelo pensamento um do outro. Esta proximidade foi facilitada pela necessidade que sentiam na troca de experiências uma vez que ambos exprimiam na sua correspondência um isolamento face ao contexto artístico em que viviam nessa altura. Esta percepção pode comprovar-se pela citação de Cage em carta a Boulez, dia 17 de Janeiro de 1950, em que refere a falta de vida intelectual em Nova Iorque, "*The great trouble with our life here is the*

---

[39] « (…) *son emploi du piano préparé (…) il s'agit plutôt d'une remise en question des notions acoustiques stabilisées peu à peu au cours de l'évolution musicale de l'Occident (…)* » BOULEZ : 1966, p. 176.

[40] « *John Cage estime, en effet, que les instruments créés pour les besoins du langage tonal ne correspondent plus aux nécessités nouvelles de la musique, qui refuse l'octave comme intervalle privilégié à partir duquel se reproduisent les différentes échelles*. » ibid.

[41] « (…) *ce piano préparé devenant un instrument capable de donner, par l'intermédiaire d'une tablature artisanale, des complexes de fréquences.* » ibid.

absence of an intellectual life. No one has an idea."[42], assim como através do testemunho de Boulez nas suas cartas a Cage onde comenta os escassos eventos culturais em Paris: "*Here nothing! Or a little only*."[43]

Os dois músicos viviam uma etapa de experimentação e reflexão teórica, que tinha em comum a necessidade de inovar e transformar o universo sonoro contemporâneo. Na troca de correspondência, estes compositores relatam as suas pesquisas musicais, o que faz destas cartas uma fonte valiosa para o conhecimento da evolução das suas criações artísticas, e permite observar a interacção e sinergias que surgiram entre ambos.

Boulez encontrava-se a realizar as suas pesquisas no sentido da serialização musical dos quatro parâmetros musicais; na obra de Cage, o compositor encontrou algumas ideias que o impressionaram e influenciaram de forma determinante na sua reflexão teórica e no estilo composicional. Os métodos de composição de Cage – organizações numéricas para a construção do ritmo[44] e a constante utilização de tabelas para estabelecer relações sonoras entre os diversos componentes sonoros,[45] foram elementos que consideramos fundamentais nos métodos de organização serial que Boulez adoptou.

Quanto a John Cage, procurava matrizes para a organização rítmica das suas obras[46] e, nesse sentido, sentiu um grande fascínio pelo detalhe das explicações técnicas de Boulez: "*The long letter you sent me with the details about your work was magnificent*."[47] O conceito de *mobilidade* foi outra influência que Cage retirou do contacto com Boulez[48], embora vá utilizá-lo numa perspectiva diferente: enquanto Boulez se refere a este conceito sobre o posicionamento das

[42] NATTIEZ : 1993, p. 50.
[43] NATTIEZ : 1993, p. 33.
[44] « *Nous signalerons encore sa façon de concevoir la construction rythmique qui s'appuie sur l'idée de temps réel, mis en évidence para des relations numériques où le coefficient personnel n'intervient pas ; de plus, un nombre donné d'unités de mesure donne naissance à un nombre égal d'unités de développement. On arrive de cette façon à une structure numérique a priori, que John Cage qualifie de prismatique, que nous appellerions plutôt structure cristallisée*. » BOULEZ : 1966, p. 176-177.
[45] « Plus récemment, il s'est préoccupé de créer des relations structurelles entre les diverses composantes du son, et, pour cela, il utilise des tableaux organisant chacune d'entre elles en des répartitions parallèles, mais autonomes. » ibid., p. 177.
[46] "*When Cage got rid of twelve-tone series, a strongly characterized rhythmic structure became necessary to him as a support for the musical argument*." Boulez in NATTIEZ : 1993, p. 31.
[47] Cage in NATTIEZ : 1993, p. 92.
[48] "*Boulez influenced me with his concept of mobility*" Cage in NATTIEZ : 1993, p. 98.

notas em registo fixo / móvel[49], Cage aplica este conceito em termos da introdução de *chance* no processo de composição.[50] Finalmente, o universo literário de Mallarmé e Artaud, que Cage conheceu através de Boulez, foi determinante na sua actividade de composição.[51]

Na fase inicial da correspondência entre Boulez e Cage, encontramos uma sintonia e uma concordância quanto à direcção das respectivas pesquisas[52]. No entanto, os dois músicos trabalhavam em direcções opostas, sobretudo quanto ao processo de composição. Neste domínio, a clivagem foi-se acentuando à medida que Cage foi adoptando métodos aleatórios na composição musical, como o *I Ching* e o *lançamento de moedas*. Através destes métodos, Cage pretendia estabelecer um distanciamento perante o acto de criação, procurando obter uma obra despersonalizada, ou seja, uma obra em que a sua intervenção fosse mínima; esta postura foi severamente criticada por Boulez[53]. Distanciando-se destes métodos de composição de Cage, Boulez encontrou na *mobilidade* da organização formal da obra musical (ex. *Terceira Sonata para Piano*), uma forma de *indeterminismo controlado*, isto é, dar ao intérprete a possibilidade de escolher o *percurso* que pretende realizar, dentro de um *campo* de possibilidades preestabelecido pelo compositor.

É importante referir ainda que, durante as pesquisas seriais de Boulez, Messiaen publica, em 1949, a sua peça *Mode de valeurs et d'intensités*. Este é o

---

[49] « *Il s'agirait d'abord de définir ce que j'entends par dynamisme ou statisme dans l'échelle des sons. Il me paraît impérieux que, dans la technique des douze sons, pour obtenir une sorte de valeurs correspondant aux valeurs tonales, telle que la modulation, on doit avoir recours à des procédés totalement différent et fondés sur la mobilité des notes ou sur leur fixité. C'est-à-dire que dans la mobilité, chaque fois qu'une note se présentera, ce sera à des registre divers ; et dans la fixité, le tracé contrapunctique se fera à l'intérieur d'une certaine disposition où les douze sons auront chacun leur place bien déterminée.* » BOULEZ : 1966, p. 68-69.

[50] "*The principle called mobility-immobility is this: everything is changing but while some things are changing others are not. Eventually those that were not changing being suddenly to change et vice versa ad infinitum*." Cage in NATTIEZ : 1993, p. 16 (45' for speaker, *Silence*, p. 154)

[51] "*You can see from my present activity how interested I was when you wrote of the Coup de Des of Mallarmé. And I have been reading a great deal of Artaud (this because of you). (…) The essential underlying idea is that each thing is it self, that its relations with other things spring up naturally rather than being imposed by any abstraction on an 'artist's' part. (see Artaud on an objective synthesis)*." Cage in NATTIEZ : 1993, p. 96.

[52] "*We are at the same stage of research*." Boulez in NATTIEZ : 1993, p. 97.

[53] « *C'est l'acceptation d'une passivité par rapport à ce qui est : c'est une conception d'abandon. Appliquée à d'autres catégories qu'à la musique, par exemple au phénomène social, une position «antiesthétique» pourrait donner, non pas l'absurdité, mais l'antisociale. La résonance antisocial d'une telle position est si évidente pour moi qu'à ce moment-là on est mûr pour des sociétés de type fasciste qui vous laissent un coin pour jouer.*» BOULEZ:1975, p. 111.

primeiro trabalho europeu escrito sob a estética de organização total, sendo que pesquisas musicais neste sentido já se detectam desde 1940 nas obras *Liturgie de Cristal* e no seu livro *Technique de mon langage musical*, de 1942. Boulez, aluno de Messiaen desde 1944, teve certamente grande proximidade com as pesquisas do seu mestre. Aliás, "*Modes de valeurs et d'intensités*'' foi a obra que, segundo Boulez, os reconciliou: "*Ce Mode de valeurs fut même l'occasion de ma réconciliation avec Messiaen*"[54]. Por seu lado, Messiaen refere que "*their questions compelled me to undertake studies I might not have dreamed of, had it not been for them*."[55]

No entanto, foi Boulez o responsável pelo mais abrangente, complexo e aprofundado trabalho de *serialização* musical, motivo pelo qual o seu nome é a primeira referência do *serialismo integral*.

A sua primeira obra segundo esta técnica serial foi *Polyphonie X*[56] que resulta duma encomenda do Festival de Donaueschingen[57] tendo sido aí estreada a 6 de Outubro de 1951, pela orquestra do SWF de Baden-Baden, dirigida por Hans Rosbaud. A obra foi realizada no final da apresentação, após o *Duplo concerto* para violino, piano e pequena orquestra de Ernst Krenek e uma sonata para violino e piano de Rolf Liebermann, obra que obteve grande sucesso. Pelo contrário a recepção de *Polyphonie X* foi dividida: parte do público aplaudiu entusiasticamente enquanto a outra parte reagiu de forma bastante hostil, o que levou a considerarem a estreia desta obra como o maior escândalo deste Festival.

[54] GOLÉA : 1958, p. 160.
[55] GRIFFITHS : 1995, p. 29.
[56] « *X (…) c'est plutôt un symbole graphique. J'ai intitulé cette œuvre Polyphonie X, parce qu'elle contient certaines structures qui se croisent, dans le sens d'augmentation et de diminutions venant à la rencontre les unes des autres, de montrées et de descentes sonores conçues dans un même esprit, de séries de cellules rythmiques enfin, se croisant de la même façon. Ce sont ces séries de cellules rythmiques, d'ailleurs, qui constituent, sur le plan des structures, l'essentiel de l'œuvre.* » GOLÉA : 1958, p. 139.
[57] « (…) *En plein accord avec le grand patron du Südwestfunk, l'intendant Bischoff, Heinrich Strobel mit à la disposition de Donaueschingen tout l'appareil artistique et orchestral de Baden-Baden, avec, en tête, cet admirable défenseur de la musique contemporaine qu'est le chef d'orchestre Hans Rosbaud. Avec un tel concours artistique et financier, les concerts annuels de Donaueschingen, qui font partie, avec leurs répétitions, de la série normale des services de la Radio [Südwestfunk de Baden-Baden], qui enregistre les exécutions et les diffuse plusieurs fois, pour le plus grand bien de la notoriété des musiciens étaient naturellement appelés à un éclat qu'ils n'avaient jamais encore connu. Et tout comme à Darmstadt, année après année, les jeunes musiciens les plus hardis reçoivent à Donaueschingen des commandes d'œuvres, confortablement rémunérées, leur permettant de travailler en tout quiétude matérielle* (…) » ibid. p. 138.

Polyphonie X ocupa uma posição transitória na produção musical de Boulez, na medida em que foi realizada durante uma fase em que se encontrava a apurar a sua técnica serial. Por esse motivo esta obra sofre de um "*exagero teórico*" e uma rigidez de concepção que a tornou praticamente impossível de realizar dada a sua exigência técnica.[58]

A sua próxima composição, *Structures Ia*, foi escrita para dois pianos.[59] Tal como *Polyphonie X*, inscreve-se numa fase de experimentação e aperfeiçoamento da sua técnica serial que tem como consequência mais profunda a generalização da própria noção de série. Deste modo, Boulez vai alargar a utilização dos princípios seriais aos quatro parâmetros musicais. Quanto à organização das alturas, Boulez vai ordenar os doze sons segundo a "divisão I" da peça para piano *Mode de valeurs et d'intensités*, de Messiaen, prestando deste modo uma homenagem ao seu mestre.[60]

Figura 1.1. – Série de alturas.

A partir desta organização serial, Boulez realizou todas as transposições da série inicial em duas tabelas. Sobre cada uma das notas está indicado o número de ordem de cada elemento da série (fig. 1.1). Este procedimento vai ser seguido em relação aos outros parâmetros musicais, duração, dinâmica e modo de ataque. A organização dos valores rítmicos corresponde a uma série aritmética crescente, de doze durações, tomando como unidade a fusa:

Figura 1.2. – Série de durações.

[58] « *En fait, l'œuvre est fondée sur une sérialisation complète, mais en même temps sur des cellules rythmiques, et cette extrême rigidité de l'organisation m'a empêché de m'occuper du côté instrumental*. » BOULEZ : 1975, p. 74.

[59] « *A cause de la mauvaise expérience que j'avais faite avec Polyphonie X et aussi avec les études de musique concrète. Je voulais, pour l'expérience intégrale que je désirais faire, être débarrassé de tout souci purement instrumental. En remplaçant les timbres les plus divers par la série complète des attaques possibles au clavier, j'appauvrissais, certes, la palette sonore, mais je me donnais le moyen de réaliser parfaitement ce que je voulais réaliser*. » GÓLEA : 1958, p. 166.

[60] « (…) *j'ai pu employer dans mes Structures, comme série dodécaphonique de base, la première division du mode de 36 hauteurs sonores employé par Messiaen dans son étude. D'ailleurs, c'était un hommage que je voulais, de cette façon, adresser à Messiaen.* » GÓLEA : 1958, p. 161.

Boulez vai criar também uma série de doze níveis de dinâmica (fig. 1.3):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	*ppp*	*pp*	*quasi p*	*p*	*mp*	*mf*	*quasi f*	*f*	*ff*	*fff*	*ffff*

Figura 1.3. – Série de dinâmicas.

Em *Structures*, a organização das dinâmicas resulta de quatro sequências simétricas extraídas de diagonais das tabelas de transposição de alturas, escolhidas pelo compositor. Em virtude dos valores 4 e 10 não se encontrarem nestas diagonais, as dinâmicas *quasi p* e *f* não são empregues na obra.

Finalmente, Boulez elabora uma série de dez níveis de ataque (fig. 1.4). Tal como aconteceu na série de dinâmicas, o compositor vai utilizar sequências de ataques a partir de diagonais das duas tabelas de transposição de alturas:

1	2	3	5	6	7	8	9	11	12
>	>·	·	normal	∩	,	*sfz* ∧	>,	–·	⌢

Figura 1.4. – Série de ataques.[61]

Nesta peça Boulez procurou ensaiar uma experiência composicional liberta de toda a sua herança, e reconstituir, a partir do *zero*, uma nova escrita musical.[62] É uma obra em que prevalecem aspectos de *automatismo* que estão na base dos processos técnicos de composição ficando a *decisão* limitada à escolha do material musical de base, escolha dos registos, etc. A predeterminação que decorre deste processo de serialização rígido tem como resultado a impressibilidade do detalhe interno da própria estrutura interna musical.[63]

Ao contrário do *automatismo* da organização serial da primeira *Structure*, onde o material musical é extremamente *inflexível*, na sua *Structure Ib* Boulez procura trabalhar o material de forma mais flexível. Nesse sentido esta obra é um primeiro passo no equilíbrio entre *decisão e automatismo*.

As *Structures* foram um ponto de viragem, não apenas na produção musical de Boulez, tornando-se uma obra de referência para a música da segunda metade do século XX.

[61] Os ataques 4 e 10 não são utilizados na obra e estão omissos na própria série (fig. 1.4).
[62] «*C'était,*(…) *un essai, ce qu'on appelle le doute, le doute cartésien ; remettre tout en cause, faire table rase de son héritage et recommencer à partir de zéro pour voir comment on peut reconstituer l'écriture à partir d'un phénomène qui a annihilé l'invention individuelle.*» BOULEZ : 1975, p. 70
[63] Para um conhecimento mais aprofundado desta obra consultar o segundo ponto do artigo *Le système mis a nu*, in BOULEZ : 1981, pp. 135 – 140 e o artigo *Décision et automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez*, in LIGETI : 2001, pp. 89-126.

Le Marteau sans Maître é uma obra que marca o triunfo de quatro anos de pesquisa e apuramento da técnica serial[64] que conduziram a uma maior liberdade composicional.[65] Foi escrita entre 1953 e 1955, tendo sido estreada a 18 de Junho de 1955, no âmbito do 29º Festival da Société Internationale de Musique Contemporaine, em Baden-Baden, com a solista Sybilla Plate e músicos do SWF de Baden-Baden sob a direcção de Hans Rosbaud. Entre um público de *especialistas*, o sucesso do *Marteau* foi imediato, o que projectou a obra internacionalmente em Viena, Zurique, Munique, Londres, Nova Iorque, Los Angels. A sua primeira audição em Paris aconteceu a 21 de Março de 1956, no Théâtre du Petit-Marigny, com um conjunto de instrumentistas franceses e a contralto solo Marie-Thérèse Cahn, sob a direcção do próprio Boulez.

A obra é composta sobre três poemas de René Char, *L'Artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude* e *Bel édifice et les pressentiments*, publicados em 1934. Longe do lirismo pastoral e fraterno do *Soleil* ou da evocação das paixões humanas e seu fatalismo em *Visage Nuptial*, os poemas do *Marteau* são *duros*, *implacáveis* e *cruéis*, evocando o período terrível da luta clandestina de Char nos últimos anos da Primeira Grande Guerra. Estes textos encontram-se no ponto culminante da sua poesia surrealista, que se inscreve numa revolução não apenas poética e de linguagem, mas do Homem no seu todo, aspirando a uma liberdade individual e social. Tal como Char, também Boulez partilha desta posição artística através da luta que trava contra as convenções, a reacção ao neoclassicismo e de um modo geral às *fórmulas* do passado.

A relação entre o texto e a música em *Le Marteau sans Maître* é diferente daquela que Boulez adoptou nas duas cantatas anteriores. Cada um dos poemas é *comentado* por partes instrumentais que se entrelaçam com a parte vocal do seguinte modo:

1. avant *L'Artisanat furieux*
    2. Commentaire I de *Bourreaux de solitude*
3. *L'Artisanat furieux* (com voz)

[64] « (…) *la technique y est beaucoup plus poussée et plus savante*. » BOULEZ : 1975, p. 84.
[65] « *Le titre, tout d'abord, est un de ces jeux de mots révélateurs d'une attitude philosophique, d'une conception du monde. (…) C'est un marteau «sans maître» et «sans mètre» aussi ; un marteau en liberté, (…) maître lui-même de son propre destin, l'ayant accepté et le dépassant à chaque instant, intégrant la nouvelle discipline vivante à sa liberté*. » GOLÉA : 1958, p. 216-217

4. Commentaire II de *Bourreaux de solitude*
    5. *Bel édifice et les pressentiments* – primeira versão (com voz)
    6. *Bourreaux de solitude* (com voz)
7. après *L'Artisanat furieux*
    8. Commentaire III de *Bourreaux de solitude*
    9. *Bel édifice et les pressentiments – double* (com voz)

Ao entrelaçar os três ciclos dos poemas desta forma, Boulez pretende construir um *labirinto* que evolui quanto à sua complexidade, criando ligações *virtuais* entre cada uma das partes que constituem a obra. Deste modo, realiza pela primeira vez uma concepção formal em que imbrica elementos formais interdependentes.[66]

A forma como Boulez faz a ligação entre texto e música é diferente em cada ciclo. No primeiro ciclo, *L'Artisanat furieux*, o texto é tratado de forma mais directa e linear em relação à música. O poema é cantado num estilo ornamental, acompanhado pela flauta solo que faz um contraponto com a voz, numa referência directa à sétima peça do *Pierrot lunaire* de Schöenberg. Deste modo, o poema ocupa uma posição de primeiro plano. No segundo ciclo, *Bel édifice et les pressentiments*, primeira versão, o poema passa a desempenhar uma função estrutural, articulando as diversas subdivisões da forma geral deste ciclo. A sua importância vocal é grande, mas deixa de ter a primazia como anteriormente, devido à envolvente instrumental. No terceiro ciclo, *Bourreaux de solitude*, passa a existir uma total união entre o texto e a música ligados por uma mesma estrutura musical: a voz emerge periodicamente do ensemble para enunciar o texto. Finalmente, no *double* de *Bel édifice et les pressentiments*, ocorre uma última metamorfose quanto ao tratamento da voz: após pronunciar as últimas palavras do texto, a voz emerge no ensemble instrumental, em *bouche fermée*, renunciando à sua individualidade. Por seu lado, a flauta, que servia de

[66] « (…) *j'ai tâché d'imbriquer les trois cycles de telle sorte que la démarche au travers de l'oeuvre en devienne plus complexe, usant de la réminiscence et des rapports virtuels; seule, la dernière pièce donne, en quelque sort, la solution, la clef, de ce labyrinthe. Cette conception formelle m'a entraîné, d'ailleurs, beaucoup plus loin, en libérant totalement la forme d'une prédétermination ; ici, le premier pas était franchi, par la rupture avec la forme «unidirectionnelle».*» BOULEZ : 1981, p.386.

acompanhamento no primeiro ciclo, passa a primeiro plano, assumindo um papel *vocal*.

O ensemble instrumental que compõe *Le Marteau sans Maître*, contralto, flauta alto, guitarra, vibrafone, xilofone, percussão e viola de arco, foi, naquela época, o primeiro com esta configuração. Esta instrumentação revela a influência da música extra-europeia, perante a qual Boulez sentiu sempre um enorme fascínio. O compositor estabelece uma ligação entre os vários instrumentos que se baseia nas suas propriedades acústicas, de modo a criar uma continuidade entre a voz e os restantes instrumentos.[67]

A prática de direcção orquestral que Boulez foi adquirindo na Companhia Barrault, torna-o mais sensível às questões da técnica instrumental e sua consequente aplicação na composição musical; é neste ponto que se cruzam as experiências de maestro e compositor levando-o a realizar investigação no domínio da instrumentação. Assim, poucos anos depois da sua obra *Polyphonie X* – que, como referimos anteriormente, apresentava enormes dificuldades técnicas, *Le Marteau sans Maître* é uma obra que faz uma utilização instrumental mais refinada, levando ao limite as possibilidades técnicas de cada instrumento.

Após a conclusão da sua obra *Le Marteau sans Maître*, Boulez inicia um novo ciclo criativo marcado pela obra literária[68] de dois autores, Stéphane Mallarmé e James Joyce. Boulez encontra na poesia de Mallarmé afinidades ao nível da organização formal que vão ao encontro do seu pensamento quanto à elaboração de obras que se apoiam no indeterminismo.[69] Neste sentido, a obra de Mallarmé está nitidamente mais próxima de Boulez que a poesia de Char e

---

[67] « *De la voix à la flûte, la liaison est claire: le souffle humain, et le pouvoir purement monodique d'élocution. Flûte et alto sont liés non plus par le souffle, mais par la monodie, lorsque l'alto est joué avec l'archet. Sur l'alto, les cordes peuvent êtres frottées ou pincées – dans ce dernier cas, il rejoint la guitare, instrument à cordes pincées, également, mais au temps de résonance plus long. En tant qu'instrument résonnant, la guitare rejoint le vibraphone, basé sur la vibration prolongée de lames métalliques frappées. Les lames de vibraphone peuvent aussi bien être frappées sans résonance, et s'apparentent alors directement aux lames de xylophone*(…)» BOULEZ:1981, p. 383

[68] « *Finalement, ma forme de pensée actuelle a pris naissance plus des réflexions sur la littérature que sur la musique*. » BOULEZ : 1981, p. 151.

[69] « *Mais il reste une besogne considérable : repenser dans son entier la notion de forme. (…) Cette tâche apparaît de plus en plus urgente : mettre les pouvoirs formels de la musique en parité avec la morphologie et la syntaxe ; la fluidité de la forme doit intégrer la fluidité du vocabulaire*. » BOULEZ : 1981, p. 152.

Michaux.[70] Esta convergência com a obra de Mallarmé revela que o compositor encontrou um caminho distinto, face à posição mais radical de outros, no que se refere à introdução do "*hasard*" na criação musical. De facto, a posição estética de Boulez quanto à noção de "obra aberta" afasta-se do conceito de *improvisação* e/ou de *espontaneidade*, procurando antes a ideia de *percurso*.

A consequência mais profunda que Boulez retirou da análise do «*Livre*» de Mallarmé foi a compreensão da importância em conceber um "princípio geral", uma ideia única que se reflecte no todo e nas suas partes: « *Il m'est en plus étranger de concevoir des oeuvres comme productions fragmentaires ; j'ai une prédilection marquée pour les grands «ensembles», centrés autour d'un faisceau de possibilités déterminées. (Là, encore, l'influence de Joyce !...)* (…) *Ce Livre constituerait un labyrinthe, une spirale dans le temps*. »[71] Assim, a reutilização de material proveniente de obras já elaboradas torna-se uma prática característica do seu estilo composicional. Por outro lado, começa a conceber cada obra como um universo em permanente expansão, resultado de um processo de desenvolvimento contínuo – "work in progress". Este tipo de elaboração resulta da maleabilidade do vocabulário usado pelo compositor que se integra numa estrutura formal flexível, como encontramos na sua *Terceira sonata para piano*.

Estreada por Pierre Boulez a 25 de Setembro de 1957, no primeiro concerto da programação do Instituto de Kranichstein, em Darmstadt, a *Terceira sonata para piano* foi a sua primeira obra com uma concepção «aberta», na medida em que deixa ao intérprete a possibilidade de escolher o percurso formal da mesma. A sua arquitectura labiríntica[72], ramificada e em expansão, é o reflexo de uma evolução que Boulez já ensaiava em obras anteriores, e que ia no sentido de renunciar a uma trajectória unidireccional na sua obra musical[73]. Esta

[70] « *Chez Char ou chez Michaux – puisque j'ai utilisé ces deux poètes avant d'arriver à Pli selon Pli –, j'ai trouvé beaucoup de sources d'inspiration ; mais les préoccupations formelles ne sont pas exactement leur obsession*. » BOULEZ : 1975, p. 121.

[71] BOULEZ : 1981, p. 157.

[72] *« Pour moi, la notions de labyrinthe dans l'œuvre d'art est assez comparable à celle de Kafka dans la nouvelle intitulée Le Terrier (…) l'œuvre doit assurer un certain nombre de parcours possibles, grâce à des dispositifs très précis, le hasard y jouant un rôle d'aiguillage qui se déclenche au dernier moment. »* BOULEZ : 1981, p. 154.

[73] «*Pourquoi composer des œuvres destinées à êtres renouvelées à chaque exécution ? Parce qu'un déroulement fixé d'une manière définitive m'a paru ne plus coïncider exactement avec l'état actuel de la pensée musicale, avec l'évolution même de la technique musicale qui, à vrai dire, se*

concepção formal está intimamente relacionada com ideias literárias[74] que nessa data o influenciavam, nomeadamente a leitura das obras de Mallarmé, «*Coup de dés*» e «*Livre*».

A sonata é constituída por cinco andamentos ou "*formants*"[75]: *Antiphonie, Trope, Constellation (-Miroir), Strophe* e *Séquences*[76]. A organização dos cinco *formants* baseia-se numa disposição simétrica e móvel em torno do *formant* central, *Constellation (Constellation – Miroir)*, como podemos observar no esquema seguinte:

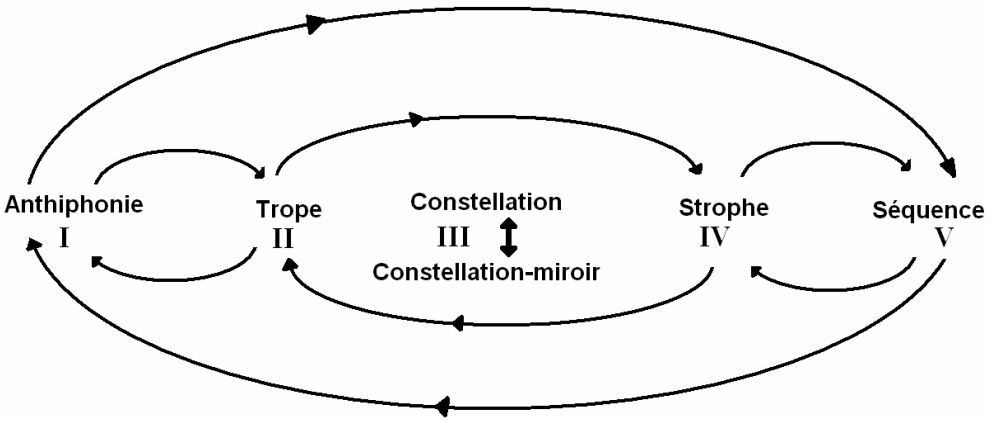


Figura 1.5. – Transcrição do *gráfico* elaborado para o artigo *Sonate «Que me veux-tu»*[77]

Para a realização desta obra Boulez refere: « *autour du noyau central (lui même groupement de cellules) gravitent les 4 formants groupé deux à deux sur des orbites concentriques, l'orbite extérieure pouvant devenir intérieure et réciproquement. Cela donne en tout seulement 8 possibilités d'exécution étant données les symétries auxquelles doivent obéir les permutations*. »[78] Através deste procedimento, o compositor consegue evitar o livre arbítrio, *hasard*, criando uma *liberdade dirigida*.

---

tourne de plus en plus vers la recherche d'un univers relatif, vers une découverte permanente – comparable à une «révolution permanente». » Ibid., p. 151.

[74] «*Qu'est-ce qui m'a poussé à écrire une telle «Sonate» pour piano ? Ce sont moins des considérations musicales que les contacts littéraires que j'ai pu avoir.* » Ibid., p.151.

[75] « *Je les ai ainsi appelés par analogie avec l'acoustique. On sait qu'un timbre est rendu caractéristique par ses formants ; j'estime que, de même, la physionomie d'une œuvre provient de ses formants structurels : caractères spécifiques généraux, susceptibles d'engendrer des développements*. » Ibid., p. 157.

[76] Destes cinco *formants* apenas dois estão editados e são interpretados: «Trope» e «Constellation (-Mirroir)».

[77] BOULEZ : 1981, p. 151-163.

[78] Ibid., p. 162.

Ainda em 1957, durante o período em que trabalhava sobre os primeiros *formants* da *Terceira sonata para piano*, Boulez escreveu duas peças para voz e orquestra sobre sonetos de Mallarmé, *Improvisations sur Mallarmé I e II*. Em 1960, compõe uma terceira *Improvisations*. Nos três sonetos que escolheu para estas composições – "*le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui*", "*Une dentelle s'abolit*" e «*A la vue accablante tu*», Boulez encontrou uma densidade formal que lhe despertou grande interesse.[79] Nestas três peças o compositor procurou fazer uma análise progressivamente mais detalhada da estrutura dos sonetos.[80] O seu interesse era transpor para o universo musical as inovações linguísticas da poesia de Mallarmé[81] utilizando uma instrumentação que permitisse evocar a sonoridade destes poemas.[82]

As *Improvisations* foram o ponto de partida para um projecto maior que Boulez reuniu sob o título *Pli selon Pli – hommage à Mallarmé*. Este ciclo é composto por cinco peças que se organizam da seguinte forma:

Don (1961-62)

Improvisations I (1957)

Improvisations II (1957)

Improvisations III (1960)

Tombeau (1959-61)

As três *Improvisations* ocupam uma posição central nesta obra, estando envolvidas por duas peças – *Don* e *Tombeau* – que servem de introdução e

[79] « *Ce qui m'a séduit chez Mallarmé, au point où j'en étais à cette époque, c'est l'extraordinaire densité formelle de ses poème*s.» BOULEZ : 1975, p. 122.

[80] « (…) *ces improvisations sont une analyse de la structure du sonnet, mais d'une façon de plus en plus détaillée, de plus en plus profonde. C'est pour cela que je les appelées Improvisations I, II, III. La première a pris un sonnet en en décortiquant seulement la nature strophique, ce que n'est pas un travail très intense ; la deuxième est travaillée sur le plan de la ligne et du vers lui-même, c'est-à-dire que déjà la strophe est analysée ; la troisième va dans le sens où le vers lui-même comporte une structure déterminée en fonction de sa position dans le sonnet*.» BOULEZ : 1975, p. 123-124.

[81] «*Ce qui m'a intéressé, c'est de trouver un équivalent musical, poétique et formel à sa poésie. C'est pourquoi j'ai choisi, de Mallarmé, des formes très strictes, pour leur donner une greffe qui soit prolifération de la musique à partir d'une forme stricte ; cela m'a permis de transcrire en musique des formes auxquelles je n'avais jamais pensé, issues des formes littéraires qu'il a employées lui-même*.» BOULEZ : 1975, p. 122.

[82] «*Il y a divers niveaux de convergence. Le plus simple et le plus émotionnel est la convergence poétique que j'ai cherchée à atteindre par certains équivalents de sonorité. Ainsi, quand il parle de vitre, de dentelle, d'absence, etc., il y a tout de même une certaine sonorité de la musique qui est directement liée à telles idées : par exemple, certains sons très longs, très tendus qui font partie de cette espèce d'univers non pas figé, mais extraordinairement «vitrifié»*.» BOULEZ : 1975, p. 123.

conclusão, respectivamente. Estas duas peças foram inspiradas nos poemas de Mallarmé, *Don du poème* (1865) e *Tombeau* (1897). Existe um simbolismo na escolha destes poemas cuja temática se enquadra na estrutura desta obra: *Don* expressa a ideia de *nascimento* e *Tombeau* a ideia de *morte*.

Em 1958, durante a composição de *Pli selon Pli*, Boulez escreveu uma obra para orquestra e fita magnética inspirada no poema *Poésie pour Pouvoir*[83] de Henri Michaux. Esta obra foi o primeiro ensaio importante de Boulez na área da música electroacústica e um dos primeiros exemplos de música "mista" na medida em que incorpora o som instrumental da orquestra e o som electroacústico da fita magnética. Segundo Boulez a tecnologia electroacústica é um meio privilegiado de enriquecimento do universo sonoro na medida em que permite superar as limitações acústicas dos instrumentos tradicionais e as limitações técnicas dos instrumentistas, abrindo um novo campo de possibilidades criativas. Boulez, desde o início da investigação com esta tecnologia, teve como objectivo integrar, nas suas composições, os dois meios acústicos, o instrumental e o electrónico. Assim, a concepção de *Poésie pour Pouvoir* indica duas direcções importantes do pensamento de Boulez quanto à utilização destes recursos:

1. Continuidade entre som instrumental / som electroacústico;
2. Espacialização do som.

Quanto ao primeiro ponto Boulez refere: « *J'avais tenté à l'époque – c'est une idée que j'ai encore, mais que j'essaye d'attraper par d'autres moyens maintenant – qu'il y ait une continuité entre l'orchestre et la bande ; je ne dis pas que cela ait réussi ; mais c'était en tout cas le but*. »[84] O problema com o qual Boulez se deparou ao realizar esta obra foi a heterogeneidade entre os dois meios sonoros : « (…) *quand on avait essayé de mêler les instruments et des musiques faites sur bandes, c'est vraiment l'hétérogénéité et la coupure complète entre les deux milieux. Dans l'un il y avait un langage harmonique, codé, et une hiérarchie extrêmement précise d'un système de hauteurs, et même si on sortait « exténué» de ce système de hauteurs, la hiérarchie était extrêmement forte ; et*

[83] *Poésie pour pouvoir*, para orquestra e fita magnética, composta em 1958 sobre textos de Henri Michaux, foi estreada a 19 de Outubro de 1958, em Donaueschingen, pela Orquestra Sinfónica do SWF de Baden-Baden, dirigida por Rosbaud e Boulez.
[84] BOULEZ : 1981, p. 192.

quand on arrivait dans le domaine de la musique électronique ou électro-acoustique, subitement cette hiérarchie disparaissait complètement.»[85] Boulez encontra na percussão pontos comuns com a electrónica: « *Ce qui avait le plus de points communs, c'était naturellement les sons électroniques (…) et la percussion, parce que justement, dans la percussion, il n'y a pas beaucoup de hiérarchie*. »[86] Esta característica da percussão vai ser utilizada por Boulez de modo a estabelecer uma ligação entre o universo instrumental e electroacústico.

O segundo ponto essencial para Boulez quanto à utilização destes meios tecnológicos refere-se à espacialização do som. Apesar do interesse pela utilização destes meios tecnológicos, o compositor tem uma posição extremamente crítica em relação à difusão de música para fita junto do grande público, referindo: «(…) *je n'ai jamais cru, personnellement, à la musique sur bande, diffusée dans une salle. Il y a toujours un aspect «four crématoire» – ou disons plutôt «cérémonie crématoire» – qui m'a terriblement gêné, et j'ai trouvé que le manque d'action était un vice rédhibitoire. (…) c'est une conception extrêmement boiteuse, où le visuel ne correspond jamais à l'auditif*. »[87] Durante a composição de *Poésie pour Pouvoir* Boulez procura uma solução para este problema : « *L'idée que j'avais eue en 1958, c'était de trouver une solution pour avoir cet appui visuel en même temps qu'un espace auditif élargi*. »[88] Deste modo, concebe a seguinte disposição espacial para o concerto de *Poésie pour Pouvoir*: « *L'orchestre était devant le public ; c'était plus exactement une disposition en rond : l'orchestre était vraiment au milieu, sur trois plates-formes qui allaient en spirale. (…) Et les haut-parleurs étaient derrière le public (…). Une spirale partait du bas, du plancher, avec l'orchestre; le niveau de l'orchestre supérieur atteignait le premier niveau des haut-parleurs, et les haut-parleurs finissaient la spirale, qui se terminait en plafond juste au-dessus de l'orchestre*. »[89]

A espacialização sonora, inicialmente realizada por Boulez em *Poésie pour Pouvoir* utilizando recurso a meios electroacústicos, vai ter um novo desenvolvimento na sua próxima peça, *Figures-Doubles-Prismes*. Esta obra para

[85] Ibid.
[86] Ibid.
[87] Ibid., p. 191.
[88] Ibid.
[89] Ibid.

grande orquestra foi escrita na sequência de uma encomenda da Association des Concerts Lamoureux e estreada em Strasbourg a 10 de Janeiro de 1964 pela orquestra do SWF de Baden-Baden sob a direcção do próprio compositor, tendo sido revista em 1968. A propósito do título da obra Boulez refere: « *Ce que j'ai voulu éviter justement dans Figures, Doubles, Prismes, c'est d'avoir des variations ainsi séparées par têtes de chapitre. Il y a, pour moi, une variation perpétuelle dans la forme, c'est-à-dire que des figures et leurs doubles peuvent intervenir à certains moments, et les prismes à d'autres, mais que le tissu de ces trois aspects d'une même réalité est constamment présent : la figure qui est l'origine, le double qui peut être simplement une variation, et le prisme qui est l'interaction mutuelle des figures.* » [90]

Em *Figures, Doubles, Prismes* Boulez vai fazer uma utilização inovadora do espaço sonoro orquestral através de uma disposição diferente dos grupos instrumentais que, assim, ganham uma certa autonomia; o compositor serve-se deste deslocamento espacial dos grupos orquestrais para criar efeitos de movimento: «(…) *la géographie actuelle de l'orchestre n'est plus interessante. (…) Cette structure de l'orchestre, cette succession de plans inamovibles, m'a toujours gêné. En 1958, quand j'ai eu l'intention de faire cette œuvre [Figures, Doubles, Prismes], j'ai pensé à modifier cette structure en séparent les groups individuellement tout en leur laissant une certaine autonomie, et en faisant en sorte que les bois en particulier se répartissent dans les différents groupes, et les cuivre également. L'avantage d'une telle répartition était d'abord de dégager les instruments à vent d'une masse homogène et ensuite d'obtenir des effets de mouvements et de combinaisons dans des coins de la scène : une combinaison provenant non pas seulement d'une perception globale, mais aussi d'une perception locale.* »[91] Esta preocupação com a organização do espaço sonoro vai passar a ser um elemento importante na sua produção musical que podemos encontrar noutras obras, exclusivamente instrumentais ou mistas, como: *Éclat*[92]

[90] BOULEZ : 1975, p. 134-135
[91] BOULEZ : 1975, p. 130-131
[92] *Éclat* teve a primeira versão escrita para quinze instrumentos em 1965 e estreada a 26 de Março de 1965, em Los Angels, sob a direcção do compositor. Em 1968, Boulez faz a revisão desta obra sob o título *Éclat/Multiples*, para 27 instrumentos e foi estreada a 21 de Outubro de 1970, em Londres, pela BBC Symphonie Orchestra, dirigida por Boulez.

(1965), *Domaines*[93] (1968), *…explosante-fixe…*[94] (1971-1991), *Rituel in Mémoriam Maderna*[95] (1974) e *Répons* (1981-84).

Répons é a obra mais importante de Pierre Boulez dos anos 80, tendo sido composta entre 1981 e 1984, embora ainda nos dias de hoje não exista uma versão definitiva, dado o seu carácter expansivo[96]. A obra foi dedicada a Alfred Schlee, amigo de longa data do compositor e editor da Universal Edition em Viena. Resulta de uma encomenda da Rádio do SWF para o Festival de Música de Donaueschingen, onde foi estreada a 18 de Outubro de 1981, pelo Ensemble Intercontemporain, dirigido pelo próprio compositor, utilizando tecnologia desenvolvida no IRCAM, com o apoio do seu assistente musical Andrew Gerzso.

Esta obra representa o culminar dos esforços do compositor no domínio da investigação, divulgação e performance da música contemporânea que conduziram à criação do IRCAM e do Ensemble InterContemporain. É da aliança entre a informática musical e esta orquestra que nasceu *Répons*. Ela reflecte também as pesquisas de Boulez durante vários anos. Já encontramos em obras anteriores a combinação de música instrumental e electroacústica, como em *Poésie pour pouvoir* (1958) e a primeira versão de *…explosante-fixe…* (1971). Por outro lado, encontramos em *Figures-Double-Prisme* (1963) e em *Rituel* (1974) a adopção de uma disposição pouco usual dos grupos instrumentais, procurando explorar o elemento espacial. O interesse pela percussão ressonante constitui a característica mais notória em *Éclat* (1965). Estes são alguns dos elementos que caracterizaram a obra de Boulez e que em *Répons* se fundem, constituindo-se assim como uma obra de síntese.

---

[93] *Domaines*, para clarinete e seis grupos instrumentais, é uma obra de 1968, estreada a 20 de Dezembro do mesmo ano, em Bruxelas, com Walter Boeykens em clarinete e a orquestra da RTB dirigida por Pierre Boulez; esta versão é a definitiva, tendo existido uma anterior para clarinete solo de 1961. O conjunto instrumental desta obra é formado por seis grupos: A. Quarteto de trombones; B. Sexteto de cordas; C. Marimba e contrabaixo; D. Flauta, harpa, fagote, trompete e saxofone alto; E. Oboé, trompa e guitarra; F. Clarinete baixo que se dispõem em torno do solista. Deste modo, a obra caracteriza-se por um diálogo constante entre o solista e os grupos instrumentais.

[94] Esta obra será analisada no terceiro capítulo do trabalho.

[95] *Rituel in Mémoriam Maderna*, para orquestra (dividida em oito grupos instrumentais) foi composta entre 1974-75 e estreada a 2 de Abril de 1975, em Londres, pela BBC Symphony Orchestra, dirigida por Boulez.

[96] "*Répons is conceived as a spiral. (…) Since 81-84, the technology has changed enormously, and I would like to use the technology as of now. I still have a lot of sketches for Répons which are unused!*" BOULEZ – MAWHINNEY : 2001, p. 5.

1.2.2 Reflexão e produção teórica

A extensa e substancial produção teórica de Pierre Boulez acompanha a evolução da sua criação musical e constitui-se como um elemento fundamental para o conhecimento mais profundo do seu universo musical. Os seus ensaios são um contributo extremamente importante para a compreensão mais profunda da realidade musical contemporânea, seus problemas e desafios, que analisa de forma atenta e eloquente.

As suas primeiras publicações datam de finais da década de 40 continuando até ao presente a sua intensa actividade de ensaísta. Destacam-se os artigos publicados nas seguintes revistas musicais: *Polyphonie*, *Conterpoint*, *la Nouvelle Revue française*, *Revue musicale*, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, *The score*, *Domaine musical*. Alguns destes artigos, escritos entre 1948-1957, foram reunidos e apresentados por Paule Thévenin, sob o título *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil, em 1966. Nestes ensaios Boulez exprime, num estilo inconformado e polémico, a necessidade de uma renovação da linguagem musical de modo a que esta expressão artística se possa integrar e responder aos desafios da contemporaneidade. A partir dos ensinamentos dos seus predecessores e do contacto com outros criadores como John Cage, Boulez pretendia edificar novos paradigmas, uma nova gramática musical capaz de responder aos problemas que se colocavam à música do seu tempo. Estes ensaios expressam a sua análise sobre a criação artística em geral, assim como as suas experiências com os meios electroacústicos, a direcção de orquestra e o ensino da análise e composição. Sobre este último aspecto, assumem particular importância os cursos de Darmstadt que, durante esta fase criativa, tiveram um reflexo profundo na direcção das pesquisas musicais do compositor.

Boulez encontra nos cursos de verão de Darmstadt um local extremamente fecundo para o intercâmbio de ideias musicais que tiveram uma enorme repercussão na geração de compositores do pós-guerra: « *Ma génération est une génération qui a découvert l'Europe. Darmstadt était un centre de découverte où toute l'Europe se donnait rendez-vous*. »[97] Estes cursos começaram em 1946 por

[97] BOULEZ – NOUBEL : 2005, p. 10.

iniciativa de Wolfgang Steinecke que tinha como objectivo criar em Darmstadt um espaço dedicado à música contemporânea que "abrisse os horizontes" aos músicos alemães: «*Il faut faire de Darmstadt le lieu de l'Allemagne où la musique vivante renaîtra des cendres de la bêtise et de l'oppression. Il faut créer, ici à Darmstadt, un foyer de musique vivant, ouvrir les fenêtres sur les courants dont la dictature avait coupé l'Allemagne...*»[98] Paralelamente às aulas do curso realizavam-se concertos com a apresentação de obras contemporâneas não só de compositores consagrados, como também dos próprios alunos do curso. O programa destes cursos de verão incluía a organização de um concurso anual de interpretação que constituiu um estímulo à performance da música contemporânea.

Inicialmente estes cursos destinavam-se aos estudantes alemães. A partir de 1949, o número de estudantes de diversas nacionalidades foi aumentando significativamente, sendo de destacar dois compositores italianos, Bruno Maderna e Luigi Nono, que iniciaram esta formação em Darmstadt em 1950. Nesse mesmo ano Goléa apresenta a gravação da cantata *Le Soleil des Eaux* de Pierre Boulez. Apenas dois anos mais tarde, em 1952, Boulez vai pela primeira vez a Darmstadt para apresentar os dois estudos *concretos* que realizara no estúdio de Pierre Schaeffer, em Paris; nesse mesmo ano é apresentada a sua *Segunda sonata para piano*, interpretada por Yvonne Loriod.

Nos cursos de Darmstadt, gerou-se um confronto ideológico entre os defensores de uma *escola serial clássica*, preconizada por Leibowitz – que leccionou a classe de composição em 1948 e 1949, e os defensores de uma *escola serial integral*, preconizada pela nova geração de compositores entre os quais se destacam Boulez, Nono e Stockhausen. Em pouco tempo as ideias trazidas por estes três jovens compositores conseguem afirmar-se, e a partir de 1953-54 a corrente da *escola serial integral* é a mais representativa do curso. Em 1956, a convite de Wolfgang Steinecke, Boulez volta a Darmstadt para realizar conferências de análise musical. A partir deste ano, os outrora alunos de Darmstadt tornam-se professores do curso liderando uma geração de compositores que encontram aí uma forma de contacto directo com as mais

[98] GOLÉA : 1958, p. 71.

avançadas pesquisas no campo serial europeu. Boulez volta a ensinar em Darmstadt entre 1959-61 e em 1965. Ainda em 1961, Paul Sacher convida Boulez a dar aulas de composição e análise musical na Academia de Música de Basileia.

É nesta atmosfera extremamente fecunda que Boulez vai produzir uma parte significativa dos seus ensaios teóricos e desenvolver as suas pesquisas seriais. Esta produção teórica serviu de base às suas aulas / conferências que constituem uma referência essencial para conhecermos o universo musical de Boulez e o seu pensamento estético. *Penser la Musique Aujourd'hui*, publicado em 1963, agrupa textos que terão sido escritos paralelamente às suas pesquisas seriais e que podem ser considerados como um aprofundamento filosófico das questões técnicas desenvolvidas. Outras conferências, já com algum afastamento temporal, pretendem criticar a história da criação musical de vanguarda. Nestes textos, que foram reunidos e apresentados por Jean-Jacques Nattiez em 1981 no livro "*Points de Rèpere*", Boulez propõe criticar, com algum afastamento temporal, a história da criação musical de vanguarda dos anos 50.

Em Março de 1975, a convite de Michel Foucault, Pierre Boulez inicia uma série de lições no Collège de France. O nome da cadeira leccionada por Boulez designava-se *Invention, technique et langage*; a sua primeira lição ocorreu a 10 de Dezembro de 1976, tendo colaborado com esta instituição até finais da década de 80. Desta experiência de dez anos resultaram um conjunto significativo de ensaios que, em conjunto com outras publicações da mesma altura, foram reunidos e apresentados por Jean-Jacques Nattiez com o título *Jalons (pour une décennie) dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, com prefácio póstumo de Michel Foucault.

Jalons é uma obra onde Boulez realiza uma reflexão sobre o seu trabalho enquanto compositor e partilha as suas pesquisas, em particular durante a década de 1978 – 1988. São abordadas questões relacionadas como: a origem da obra musical; o gesto musical na composição; a noção de tema – sua evolução e relação com a forma; a ligação entre *sistema e ideia* na composição musical. Estas questões serão aprofundadas no capítulo IV enquanto suporte de algumas opções analíticas.

1.2.3. Direcção de orquestra

A primeira actividade profissional estável desenvolvida por Pierre Boulez foi a de director musical da Companhia Barrault. Esta oportunidade surgiu logo após a sua saída do Conservatório Superior de Paris, em 1946. Nesse ano, através do compositor Arthur Honegger, Boulez conheceu Jean-Louis Barrault, importante actor e encenador francês que, depois de ter saído da Comédie Française, se encontrava a fundar a sua companhia teatral, instalada no Teatro Marigny. Barrault procurava um músico para dirigir a primeira produção, *Hamlet*, numa nova tradução de André Gide e música de cena de Honneger, para sopros, percussão e ondas Martenot.

Barrault reconheceu rapidamente o "*génio*" do jovem compositor e por isso, em apenas um ano, Boulez conquistou o lugar de director musical nesta companhia teatral, cargo que ocupou durante uma década. Além do suporte financeiro estável, esta posição proporcionou-lhe um primeiro contacto com a direcção de orquestra, experiência que lhe permitiu adquirir as bases deste *métier* e estabelecer uma ligação sólida com instrumentistas que mais tarde irá reunir para a sua série de concertos de música contemporânea, o famoso Domaine Musical, iniciado em 1954.

Estes programas eram organizados por Boulez de forma eclética, como podemos observar através do modelo que adoptou, entre 1956 e 1957, e que tiveram por base os seguintes parâmetros:

"*1. Antecedents: Stravinsky and Webern;*

2. Exploration of new sounds, by traditional means (works for prepared piano by Christian Wolff and John Cage; Stockhausen's Zeitmasse) and non-traditional (electronic music, including Stockhausen's Gesang der Jünglinge);

3. Chamber music past and present: Dowland (Lachrimae), Webern, Maderna, Schöenberg;

4. The balance sheet of a single year's new work: by Bo Nilsson, Michel Philippot, Luciano Berio, Pierre Boulez (Third Sonata for piano), Olivier Messiaen."[99]

Esta estratégia de juntar no mesmo concerto obras de conceituados compositores com autores da sua geração, ainda não reconhecidos, teve como objectivo aproximar o público da música contemporânea.

O trabalho desenvolvido nos programas do Domaine Musical projectou Boulez não só como compositor mas também como maestro. Ao convidar reconhecidos regentes de orquestra em repertório contemporâneo, como Scherchen[100] e Rosbaud, Boulez adquire referências formativas que lhe permitiram continuar estes programas na qualidade de maestro, adquirindo a independência necessária para apresentar as suas próprias obras.[101] Este projecto pioneiro de divulgação da música contemporânea foi realizado por Boulez com muita determinação e esforço, visto não ter qualquer apoio do poder político da época.[102]

A sua técnica de direcção orquestral evoluiu pela sua experiência directa com os músicos e através da observação dos maestros que convidou para dirigir o Domaine Musical. A sua análise meticulosa da obra musical reflecte-se na precisão e clareza do gesto.[103]

Em Março de 1964, a convite de William Glock, Boulez inicia uma série de concertos como director musical da Orquestra Sinfónica da BBC. A sua passagem por esta orquestra deixou um legado importante no sentido de fazer uma

---

[99] GLOCK : 1986, p. 233.

[100] « *C'est Scherchen – il faut bien le citer en premier – qui a dirigé le premier concert du Domaine. Il était un des très rares à dirigé d'une façon compétente certaines musiques du proche passé (j'entends Schöenberg, en particulier) et il était également un des rares à vouloir prendre le risque de jouer des nouvelles partitions.* » BOULEZ : 1975, p. 92

[101] « *C'est ainsi que, progressivement, je me suis mis à la direction d'orchestre, par nécessité, parce que, si on écrit des œuvres et si on veut les présenter, il faut pouvoir le faire dans l'indépendance.* » BOULEZ : 1975, p. 93

[102] « *Le Domaine musical m'a apporté, à ce moment-là, beaucoup plus de tracas que d'autres choses. A Paris, à cette époque, on parlait toujours de la musique contemporaine pour la dénigrer, mais sans l'avoir entendue. Il y avait, comme ont dit en politique, une espèce de classe dirigeante qui refusait de s'intéresser à ce que nous faisions. (…) mais il fallait sortir du marasme et montrer que nous aussi étions capables d'organiser et de faire entendre les œuvre qui nous tenaient à cœur.* » BOULEZ : 1975, p. 93-94.

[103] « *Ce qui est frappant, c'est de voir que son interprétation vient de son analyse, rigoureuse (…) il est capable de monter directement dans le geste l'analyse qu'il vient de faire* ». JAMEUX: 1984, p. 197.

aproximação ao repertório do século XX. No final da década de 60 e início da década de 70, a carreira musical de Boulez volta-se novamente para a direcção de orquestra. Durante este período, Boulez desenvolve um intenso trabalho enquanto director musical de prestigiadas orquestras mundiais como: a BBC Symphony Orchestra e a New York Phillharmonic. Tinha como objectivo principal levar a música contemporânea ao grande público, sensibilizando-o para uma produção artística que cada vez mais se distanciava das pessoas.[104] Nos seus concertos com as diversas orquestras mundiais, Boulez incluía, juntamente com a música da contemporaneidade, grandes obras do passado.

O período entre meados da década de 60 e 70 foi particularmente intenso no que se refere à sua actividade de Director de Orquestra. Os compromissos frequentes que assumia com as já referidas orquestras foram extremamente absorventes, o que levou a uma quebra na sua criação musical, "*I am struggling to compose, and become more and more impatient about the fact that I have so many ideas unfulfilled and unrealized when life is passing so quickly*".[105]

No entanto, a necessidade de trabalhar repertório que não se encontrava directamente relacionado com as obras dos compositores que estão na base da sua formação, como Debussy, Stravinsky, Webern e Messiaen, vai conduzir a um amadurecimento e a uma revisão estética do seu pensamento musical. Os dois casos mais significativos são a obra de Wagner e de Berg. O primeiro pela organização da grande forma[106] e o segundo pela complexidade da sua música que deixa em aberto múltiplos ângulos de análise e de leitura.[107] Boulez refere em entrevista a Deliège que a sua posição em relação à música de Berg já havia sido

[104] *"What is needed is a new approach to concert life that will bring it into touch with what composers are doing today"* Boulez in GLOCK : 1986, p. 236.
[105] Ibid., p. 234.
[106] « *C'est un musicien qui m'a beaucoup impressionné par son sens de l'organisation de l'énorme dimension, pour aller d'un point à un autre en passant par des paysages vraiment très différents. Une des conceptions les plus irréversibles de Wagner, plus encore que son langage musical, c'est cette référence permanente de l'ensemble des parties à un noyau central. C'est une conception qu'il a mise en valeur, et là, en effet, à travers les influences littéraires, il est bien certain que l'influence de Wagner est à la base de mon projet.* » BOULEZ : 1975, p. 66.
[107] « (…) *de découverte en découverte, ce qui m'a passionné au fur et à mesure, c'est la complexité de cet esprit : le nombre de références à soi-même, l'intrication de sa construction musicale, l'ésotérisme même de beaucoup de références, la densité de la texture, tout cette univers qui est en perpétuel mouvement et qui ne cesse de tourner sur lui-même, cela est absolument fascinant. C'est un univers qui n'est jamais fini, un univers toujours en expansion (…)* » BOULEZ : 1975, pp. 26 – 27.

reconsiderada antes do contacto com a direcção de orquestra: «(…) *j'avais déjà réassumé Berg, avant de le faire par la direction d'orchestre, quand j'avais analysé Wozzeck pour mes élèves, à la classe de Bâle en 1960*.»[108]

Como conclusão, verificamos que o seu projecto musical é abrangente. A circunstância da carreira artística de Pierre Boulez estar desde o início ligada a instituições musicais demonstra o esforço do compositor por procurar estabelecer uma ligação mais forte entre o público e a música, particularmente a música contemporânea: «*Un compositeur n'est pas là uniquement pour écrire parce que, s'il ne transmet pas, il y a quelque chose qui n'évolue pas. Pour moi, c'est l'évolution qui est importante. Il faut que la relation compositeur/public évolue. Donc il faut organiser cette relation de façon à ce qu'elle soit de plus en plus assurée. Les organismes, justement, établissent une certaine confiance entre un public et le compositeur*. »[109]

Deste esforço nasce o Ensemble Intercontemporain, orquestra formada por instrumentistas que se especializaram na interpretação do repertório contemporâneo e que tem um papel activo na divulgação da música dos dias de hoje junto do grande público.

[108] Ibid. p. 25.
[109] BOULEZ – NOUBEL : 2005, p. 3.

1.2.4. Investigação musical sobre os meios electroacústicos

A primeira experiência de Pierre Boulez no âmbito da música electroacústica aconteceu em Paris no estúdio de Pierre Schaeffer, onde realiza dois estudos: um sobre um som e outro sobre sete sons[110]. Boulez tinha acabado de estrear no Festival de Donaueschingen, na Alemanha, a sua última composição, *Poliphonie X*, a qual exigia um elevado grau técnico de execução e de coordenação entre os músicos. Deste modo, Boulez vai procurar nas novas tecnologias um meio de superar as limitações técnicas do instrumentista e concretizar um objectivo que há muito perseguia – a total serialização dos quatro parâmetros musicais: "*Avec les moyens électroniques ou électro-acoustiques, la notion de chromatisme ou, plus généralement, d'échelle discontinue, tend à disparaître au profit d'un continum total, qui vaut pour les quatre composantes sonores: la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. L'évolution de l'univers sonore tend actuellement vers une dialectique entre la notion de chromatisme élargie et le continuum absolu*." [111]

As pesquisas de Boulez no estúdio de música concreta de Schaeffer eram direccionadas unicamente ao serviço da música serial – o compositor entendia a electrónica como meio privilegiado de serialização musical, ou seja, numa direcção oposta às motivações da equipa que aí trabalhava. Como consequência gerou-se um conflito entre os dois músicos que conduziu à saída de Boulez deste estúdio. É este ambiente de conflito e indignação que leva Boulez mais tarde a escrever um artigo polémico sobre a "música concreta" e seus protagonistas, criticando a falta de cuidado destes na utilização dos meios electroacústicos: "*Les moyens électro-acoustiques que mettent à notre disposition les techniques actuelles doivent s'intégrer à un vocabulaire musical généralisé*."[112] Faz também referência à importância da escolha do material sonoro: « […] *l'absence de dirigisme dans la détermination de la matière sonore entraîne fatalement une anarchie préjudiciable à la composition, tout aimable qu'elle soit. Le matériau*

[110] A propósito destes estudos cf. carta de Boulez a Cage de Dezembro de 1951 in NATTIEZ : 1993, p. 119-126.
[111] BOULEZ : 1966, p. 284.
[112] Ibid., p. 285.

musical, pour se prêter à la composition, doit être suffisamment malléable, susceptible de transformations, capable d'engendrer et de supporter une dialectique. En refusant ou, plus exactement, en ignorant cette démarche primordiale, nos «musiciens concrets» se sont condamnés à ne pas être. »[113] Boulez, no seu estilo acutilante, chega a apelidar os estúdios de música concreta de "*feira da ladra de sons ou de bricolage*" sonora. No final deste texto o compositor refere o importante trabalho desenvolvido nos estúdios de Colónia e Milão que visitou pela primeira vez em 1952 quando conheceu, em Darmstadt, Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen.

Alguns anos depois de sair do estúdio de Schaeffer, Boulez encontra na rádio do SWF em Baden-Baden equipamentos que lhe permitem desenvolver novamente música electroacústica. É neste estúdio que Boulez trabalha na sua obra *Poésie pour Pouvoir* (1958) que, como vimos no segundo ponto do capítulo, foi a sua primeira experiência na ligação entre música instrumental e electrónica.

Mais tarde, em início da década de 70, no Experimentalstudio em Freiburg na Alemanha, realiza as primeiras versões de …*explosante-fixe*…. No entanto, nenhuma das versões desta década foi satisfatória para Boulez que considerava a articulação entre as várias partes instrumentais com a electrónica demasiado complexas: "*Les premières exécutions de …explosante-fixe… ne m'ont jamais vraiment satisfait. Non seulement parce que les moyens électroniques laissaient encore à désirer dans les années 70, mais aussi parce que les interférences instrumentales étaient trop complexes – on aboutissait rarement à quelque chose de convaincant.*"[114]

Apesar do desapontamento em relação às suas primeiras experiências no domínio electroacústico, com as obras *Poésie pour Pouvoir* e as primeiras versões de *…explosante-fixe…*, Boulez não deixa de lado o seu ambicioso projecto de realizar em Paris um centro onde se potenciasse uma estreita colaboração entre tecnologia e criatividade musical. É nesse sentido que Boulez, em Novembro de 1970, procura junto do Presidente da República Francesa apoio para a construção desse projecto. Em Março de 1974, numa conferência de imprensa no Théâtre de la Ville é anunciado o nascimento do Institut de

[113] BOULEZ : 1966, p. 285.
[114] FINK : 2000, p. 33.

Recherche et Coordination Acoustique/Musique, IRCAM. Este instituto vem dar uma contribuição significativa face aos problemas levantados pelos novos desafios tecnológicos na área da composição musical, na medida em que potencia o desenvolvimento de projectos onde se cruzam o saber tecnológico e os criadores musicais.

A composição sempre foi um processo de certo modo autónomo e solitário, no entanto, a utilização dos recursos electrónicos abre um vasto e complexo leque de possibilidades, exigindo o domínio de linguagens novas e em constante evolução e actualização. Daí que o compositor, ao utilizar estas tecnologias, sinta a necessidade de estender o seu processo criativo a uma vasta equipa de técnicos, pluridisciplinar, que o ajude a encontrar soluções para conseguir concretizar do melhor modo a sua ideia musical. Por um lado, os técnicos oferecem aos compositores recursos tecnológicos que lhes permitem estender as suas ideias criativas, e por outro lado, os compositores potenciam o desenvolvimento tecnológico colocando novos desafios à tecnologia existente.

Neste sentido o IRCAM é para Boulez um suporte técnico de extrema importância na realização da sua obra com electrónica. O assistente técnico que trabalha mais directamente com Boulez é Andrew Gerzso, tendo realizado a parte electrónica de obras como: *Répons* (1981), *Dialogue de l'ombre double* (1986), *...explosante-fixe...* (1991) e *Anthèmes 2* (1997).

Em resumo, podemos verificar que a utilização da electrónica na obra de Boulez acompanha a sua actividade criativa e vem na sequência das suas pesquisas sobre a serialização dos quatro parâmetros musicais e do contacto com Cage no que se refere à ideia de criar sons complexos. Finalmente, a espacialização sonora foi outro dos objectivos que Boulez procurou realizar através da electrónica. Apesar da evolução tecnológica só mais recentemente ter permitido responder às suas solicitações e anseios criativos, Boulez foi, sem dúvida, um músico extremamente empenhado na concretização destas conquistas, como o demonstra o seu envolvimento na criação do IRCAM. Este múltiplo campo de possibilidades aberto pela electrónica foi sendo progressivamente integrado no seu vocabulário musical e, desta forma, enriquecendo-o ainda mais.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTAÇÃO E METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

2.1. Apresentação e justificação do objecto de estudo

Como objecto de estudo da presente Dissertação de Mestrado elegemos duas obras escritas pelo compositor Pierre Boulez, *Anthèmes* e *Anthèmes 2*.

Anthèmes, para violino solo, é uma peça escrita em 1992, na sequência de uma encomenda do *concours international yehudi menuhin de la ville de paris*, tendo sido dedicada *à alfred schlee – en souvenir amical du 19.11.91*. É uma obra que apesar da sua curta duração, cerca de 8 minutos, emprega uma multiplicidade de recursos técnicos e expressivos da linguagem violinística, combinada com um elevado grau de virtuosismo, pelo que se constitui como uma referência importante na literatura musical para este instrumento.

Anthèmes 2, para violino e dispositivo electrónico, foi realizada, em 1997, no IRCAM, com a colaboração de Andrew Gerzso, assistente musical de Pierre Boulez. Esta versão, com electrónica, tem a duração de cerca de 20 minutos, correspondendo a um desenvolvimento considerável da partitura de *Anthèmes*. Os elementos expressivos e virtuosísticos que encontramos na primeira versão são, em *Anthèmes 2*, amplamente desenvolvidos e transformados, através das múltiplas possibilidades criadas pela electrónica. Esta obra foi estreada, a 19 de Outubro de 1997, no Festival de Donaueschingen, e teve o seu *premier* francês a 21 de Outubro, do mesmo ano, no IRCAM em Paris. Os dois concertos tiveram a colaboração de Andrew Gerzso e foram interpretados pela violinista Hae-Sun Kang, que, em 2000, gravou esta obra, para a editora Deutsche Grammophon.[1]

No início da parte curricular do Mestrado tivemos a oportunidade de ouvir esta última peça, *Anthèmes 2*, que nos conduziu ao universo musical de Pierre Boulez. A percepção global da obra foi marcada pelo discurso musical contrastante das várias secções e pelo modo como a electrónica agia sobre o discurso do violino transformando a natureza sonora deste instrumento. Os momentos que mais nos chamaram a atenção na audição desta obra foram as notas longas em harmónico que separavam as várias secções da obra, e os

[1] BOULEZ : SUR INCISES, Messagesquisse, Anthèmes 2, Jean-Guihen Qeyras, Hae-Sun Kang, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez, IRCAM Centre Pompidou, Deutsche Grammophon, 2000. CD DGG 463 475-2

pizzicati calme retenu do violino que aconteciam no meio dum discurso *desordenado* e contrastante.

Desde logo, colocaram-se-nos algumas questões sobre a interacção entre a parte de violino e de electrónica incluindo a extensão do som do violino através da electrónica. Despertou-nos ainda interesse o virtuosismo e a complexidade e expressividade da linguagem desenvolvida por Boulez nesta obra, bem como os diversos efeitos tímbricos explorados e o carácter ornamental da escrita. A originalidade desta linguagem musical motivou-nos a conhecer a técnica composicional usada em *Anthèmes 2*.

Assim, iniciámos o processo de análise sobre esta obra na disciplina de Estudos Teóricos I. Paralelamente, realizámos um trabalho de análise musical da partitura da primeira versão, *Anthèmes*, no âmbito da disciplina de Análise Musical I. Através destes dois trabalhos, procurámos dar início ao esclarecimento de algumas das questões a que nos referimos.

Nesta primeira fase, a pesquisa bibliográfica exigida, trouxe-nos o conhecimento sobre novos elementos para a análise destas obras. Durante este processo de pesquisa localizámos a referência a um fragmento musical de uma obra de Boulez, …*explosante-fixe*…, que esteve na origem de *Anthèmes*. Esta informação, incluída num artigo de Andrew Gerzso, Assistente Musical de Boulez e, publicado no site do IRCAM, esclarece que *Anthèmes* tem origem num fragmento inutilizado de uma das primeiras versões da parte de violino de …*explosante-fixe*…, designada *Originel*.[2]

Com este novo elemento, a nossa pesquisa sobre o processo de criação destas obras, tomou uma nova perspectiva que conduziu ao traçar de novos objectivos e novas metodologias e estratégias de investigação.

[2] GERZSO : 1998, cf. Anexo VII, p 258.

2.2. Objectivos

A partir da informação contida no artigo de Gerzso sobre a origem de *Anthèmes*, definimos os seguintes objectivos de investigação:

1. Contextualizar a análise musical de *Anthèmes*;

2. Identificar o seu processo de composição;

3. Analisar as obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2*.

2.3. Metodologia e estratégias de investigação

Tendo como objecto de estudo as obras *Anthèmes* e *Anthèmes 2* e, tendo em conta os objectivos definidos, foram adoptados os seguintes procedimentos metodológicos e estratégias de investigação:

1. Pesquisa em documentos primários e secundários nas seguintes instituições:
   - 1.1. Fundação Paul Sacher;
   - 1.2. Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique (IRCAM);
   - 1.3. Centre de Documentation de Musique Contemporaine (CDMC);
   - 1.4. Centre Georges Pompidou;
   - 1.5. Médiathèque Musicale de Paris,
   - 1.6. Cite de la Musique – Ensemble Intercontemporain.

2. Análise dos dados recolhidos

A Fundação Paul Sacher, em Basileia, com o seu interessante e vasto espólio de manuscritos musicais, registos áudio, correspondência não publicada e

bibliografia especializada sobre vários compositores do Século XX, foi uma das instituições a que recorremos e onde desenvolvemos pesquisa sobre Pierre Boulez. O trabalho de pesquisa decorreu em dois períodos distintos, o primeiro entre 17 e 26 de Junho de 2004 e o segundo entre 17 e 28 de Janeiro de 2005. A documentação consultada encontra-se organizada em pastas e em microfilme, segundo a cronologia de criação das obras. Durante o trabalho de pesquisa tivemos o acompanhamento de bibliotecários especializados, por autores, para a consulta dos documentos; no caso de Pierre Boulez, a M^me^ Michèle Noirjean e ainda o musicólogo Robert Piencikowski, profundo conhecedor da vida e obra deste compositor.

Motivados por conhecer a génese e funcionamento de …*explosante-fixe*…, como obra original na criação de *Anthèmes*, fizemos uma selecção do material mais significativo para o nosso trabalho entre o importante espólio disponível.

Assim, começámos por transcrever os esboços do material musical realizados pelo compositor para a *matriz* publicada na revista musical inglesa *Tempo* n.º 98, de 1972.[3]

O próximo passo foi estudar a parte de violino *Originel* como eixo de ligação entre as duas obras: por um lado, é um componente estrutural de …*explosante-fixe*…[4] e por outro, está na origem de *Anthèmes*[5]. No início da nossa investigação começámos por ter acesso à versão de *Originel* de 1974, que transcrevemos. De seguida, confrontámos esta versão de *Originel* com a partitura de *Anthèmes* e com a *matriz*, que já havíamos transcrito, concluindo que esta se aproximava mais de *Anthèmes* do que da *matriz*.

Seguidamente, procurámos aprofundar a análise do processo criativo de *Anthèmes*, isto é, da relação entre *Originel* e a *matriz* de …*explosante-fixe*…, questionando a "função" e "dinâmica" de *Originel* em …*explosante-fixe*… para assim conhecer os elementos primordiais da sua escrita, os quais estão na génese da criação de *Anthèmes*. Decorrente deste raciocínio, iniciámos a transcrição dos *Transitoires* da parte de violino de *…explosante-fixe…* de 1974.[6]

[3] Cf. Anexo I, p. 201.
[4] *Originel* corresponde à linha central da *matriz* de …*explosante-fixe*…. No contexto desta obra Boulez definiu esta secção como início ou fim: "*Originel (début ou fin)*" cf. Anexo I, p. 201.
[5] Cf. Anexo VII, p. 258.
[6] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 1 d.

Através desta estratégia, procurávamos perceber o funcionamento da parte instrumental do violino como um todo, de modo a analisar eventuais traços comuns entre o material desenvolvido nos seis *Transitoires* e *Originel*. A questão que colocámos foi saber como esse material musical teria sido desenvolvido a partir da própria *matriz*. A hipótese que colocámos na altura considerava que em cada parte instrumental, a secção *Originel*, poderia concentrar em si elementos dos vários *Transitoires*, ou seja, ser um *scan* de vários conjuntos dispersos da *matriz*, especialmente do *Transitoire VI* da *matriz* cuja nota central é o ré, a mesma nota central de *Anthèmes*.

Depressa nos apercebemos que este seria um trabalho demasiado moroso para o período de tempo disponível e que nos poderíamos afastar do nosso objectivo central: conhecer o processo de criação de *Anthèmes*.

Realizámos uma pesquisa mais exaustiva das partes instrumentais da primeira versão de …*explosante-fixe*…, de 1972[7]. Através desta pesquisa, encontrámos na partitura de violino uma versão de *Originel* cujo material musical se encontrava mais próximo da *matriz*, ou seja, numa fase primordial da sua escrita. Deste modo, através desta primeira versão de *Originel* (1972), conseguimos compreender o modo como a linha central da *matriz* se desenvolveu na parte de violino. Comparando estas duas versões, pudemos observar o modo como ocorreu a expansão do material musical.

Assim, optámos por realizar uma análise comparativa do que considerámos mais significativo para o nosso trabalho: as duas versões de *Originel* (1972 e 1974) e *Anthèmes*.

Finalmente, transcrevemos e analisámos os esboços realizados por Boulez para a criação de *Anthèmes* e *Anthèmes 2*.

Estes esboços continham anotações do compositor com os processos de transformação do material musical da partitura de violino de *Originel* (1974), que foram utilizados na elaboração das secções II e IV de *Anthèmes*. Uma vez que estes apontamentos se referiam apenas a duas secções da obra, considerámos que poderiam existir mais rascunhos na posse do compositor. Considerámos esta hipótese reforçada, quando tivemos conhecimento, através da leitura de uma

[7] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 1 b.

entrevista de Boulez a Mawhinney, em que o compositor referia a intenção de escrever uma terceira versão de *Anthèmes* para violino e orquestra[8]. Assim, poderíamos explicar a existência do reduzido material primário disponível para o estudo desta obra.

No período entre 29 de Janeiro e 5 de Fevereiro de 2005, quando da nossa pesquisa no IRCAM em Paris, contactámos a Secretária de Boulez, M^{me} Astrid Schirmer, quem questionámos sobre a possibilidade de existir mais documentação sobre a criação de *Anthèmes*, na posse do compositor. Posteriormente, após ter consultado Boulez, M.me Astrid Shirmer comunicou-nos, por e-mail, que todos os manuscritos sobre esta obra se encontravam na FPS, afastando-se assim a hipótese inicialmente colocada.[9]

Ainda na FPS, analisámos os manuscritos que o compositor concebeu para a parte de electrónica de *Anthèmes 2*,[10] realizada no IRCAM em 1995, com a colaboração do seu Assistente Musical, Andrew Gerzso.

Nesta Fundação, pesquisámos também um conjunto de documentos, de que destacamos alguma correspondência relativa à criação das obras em análise:

1. Carta de David Drew dirigida a Pierre Boulez, em 8 de Junho de 1971, na qual formaliza a encomenda de …*explosante-fixe*…;
2. Carta de Pierre Boulez dirigida a Yehudi Menuhin, em 27 de Novembro de 1990, em resposta à encomenda duma peça para o *Concours de la Ville de Paris*, de 1992.

Em Paris, no contacto que estabelecemos com a secretária de Boulez, procurámos saber da existência de mais correspondência entre Menuhin e Boulez sobre a encomenda de *Anthèmes*. Obtemos, então, o texto de duas cartas de Menuhin a Boulez:

---

[8] "*And a work for Anne-Sophie von Mutter? Yes, that is also a future project. But it will be an Anthèmes 3. It is interesting to have an Anthèmes, for solo violin, and an Anthèmes 2 with electronics. And then Anthèmes 3 will be the same length I suppose but with orchestra this time*." BOULEZ – MAWHINNEY : 2000, p. 5.

[9] "(…) *Mr. Boulez did not think that he had more sketches. He certainly did not have the intention to go and look for them. He is constantly travelling. But he did have the same reaction as I did, thinking that all sketches should be in Basel*. (...)" (comunicação pessoal de M.me Schirmer).

[10] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 5 [b].

1. Carta de Yehudi Menuhin a Pierre Boulez, em 13 de Novembro de 1990, na qual formaliza a encomenda de uma "*œuvre assez courte pour "l'œuvre imposée*", para o *Concours de la Ville de Paris*, em 1992;
2. Carta de Yehudi Menuhin a Pierre Boulez, em 18 de Dezembro de 1990, onde esclarece algumas questões colocadas por Boulez, em 27 de Novembro de 1990.

O conjunto das três cartas entre Boulez e Menuhin constituíram uma informação valiosa para a construção do processo cronológico de criação de *Anthèmes*, pois indicaram-nos a data em que foi realizada a encomenda da peça contextualizando o início do processo de criação.

Em Paris, desenvolvemos pesquisa bibliográfica na Mediateca do IRCAM, no CDMC e na Mediateca da Cité de la Musique, onde adquirimos material relevante para o trabalho de investigação: monografias, artigos e criticas publicadas na imprensa referentes à criação do IRCAM, às performances de …*explosante-fixe*…, *Anthèmes* e *Anthèmes 2*.

Para além deste trabalho de pesquisa, registamos o facto de termos assistido à conferência do Professor Emmanuel Ducreux sobre o tema: "*Pierre Boulez – Parcours d'un compositeur d'aujourd'hui*", na Cité de la Musique – Studio de l'Ensemble Intercontemporain, em Paris, no dia 1 de Fevereiro de 2005 e aos concertos em que foram apresentadas as obras, *Anthèmes 2* e *…explosante-fixe…*, ambos na Cité de la Musique, no dia 5 de Fevereiro de 2005, no âmbito das comemorações do 80º aniversário de Boulez.

Após este último concerto tivemos a oportunidade de falar pessoalmente com Andrew Gerzso, Assistente Musical de Pierre Boulez e Director do Departamento de Pedagogia do IRCAM, e com Hae-Sun Kang, violinista do Ensemble Intercontemporain e solista na obra *Anthèmes 2*.

De acordo com os diversos elementos que recolhemos durante esta fase de pesquisa, fomos dando resposta ao objectivo de conhecer o processo de criação de *Anthèmes* e *Anthèmes 2*.

CAPÍTULO III

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *ANTHÈMES* – OBRA DA FAMÍLIA …*EXPLOSANTE-FIXE*…

3.1. A encomenda de *…explosante – fixe…*

Na carta de 8 de Junho de 1971, o editor da revista musical inglesa *Tempo*, David Drew, encomenda a Pierre Boulez a composição de um "*Canon in Memory of Igor Stravinsky*" para ser publicado num suplemento especial da revista, em Setembro do mesmo ano, juntamente com homenagens de outros compositores. Este cânon poderia ser vocal ou instrumental mas, no segundo caso, conforme a instrumentação do *Duplo Cânon* – quarteto de cordas, ou *Epitaphium* – trio de flauta, clarinete e harpa, de Stravinsky.[1] Cinco meses depois, a 16 de Novembro, Boulez enviou de Londres os manuscritos a serem publicados juntamente com uma breve carta pedindo desculpa por ter dobrado o clarinete e a flauta à instrumentação sugerida.

A publicação acontece em 3 de Janeiro de 1972, no número 98 da revista musical inglesa *Tempo*, que incluía, no suplemento musical *Canons and Epitaphs in memoriam Stravinsky*, segunda parte, uma série de trabalhos encomendados a diversos compositores, Aaron Copland, Elliot Carter, Alexander Goehr, Elisabeth Lutyens, Darius Milhaud e Roger Sessions, com o objectivo de prestar uma homenagem à memória de Stravinsky, falecido em 1971. Entre estas diversas obras encontram-se as reproduções manuscritas de Pierre Boulez com o título *…Explosante-fixe…* podendo ler-se em epígrafe «*à fin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence*»[2]. Este documento composto por um texto musical de duas páginas contíguas, seguidas de seis páginas de indicações explicativas, traduzidas para o inglês por Susan Bradshaw, constituia-se como a *matriz* de uma obra musical a realizar posteriormente, isto é, uma *partitura virtual*, cuja realização foi deixada em aberto; como o próprio autor referiu, este é «*un texte à faire proliférer [avec] des pages d'explications pour une réalisation qu'on pouvait faire soi-même*»[3].

…Explosante-fixe… é dedicada à memória de Stravinski, no entanto não existe uma influência directa de Stravinski nesta obra, como nos diz Boulez, *"Ce n'est pas, je crois, un message où l'influence de Stravinski sur moi est visible.*

[1] BOULEZ – DREW (cf. Apêndice I).
[2] Cf. *Tempo*, 98 (1972), Set 2, pp. [14-27], reproduzido no Anexo I.
[3] BOULEZ – DELIÉGE : 1975, p. 136.

Stravinski lui-même, quand il a écrit les Symphonies d'instruments à vents à la mémoire de Debussy, donne un exemple semblable; car c'est vraiment une des oeuvres les plus éloignées de Debussy qui puisse exister par la couleur elle-même, la forme et les idées musicales. Dans Explosante, c'est exactement la même chose. Je n'ai pas du tout pensé à faire un bilan de l'activité de Stravinski en la reflétant dans un hommage, ou en choisissant quelque chose dans Stravinski qui m'aurait inspiré. J'ai pensé à un moment donné faire une espèce de citation des Symphonies d'instruments à vents, mais il n'en est resté qu'une idée issue du duo entre la flûte et la clarinette, très prépondérant à deux endroits de la partition. Ce dialogue (dans l'original, entre la flûte en sol et le cor de basset) est peut-être très vaguement une référence […] Une autre référence est plus ésotérique encore: toute la partie centrale de flûte dans Explosante (partie première autour de laquelle tout s'est construit et qui était écrite pour un instrument abstrait quand elle a été publiée dans la revue Tempo) est organisée autour du son mi bémol, qui en allemand du moins, se dit es. Or es (S) est l'initiale de Stravinsky. (…) il n'a pas de signification musicale, mais simplement une signification personnelle."[4]

O título, …*explosante-fixe*…, é inspirado numa citação do romance *L'amour fou* de André Breton: "*La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas*."[5] Como refere Boulez, "*Le titre est une citation d'André Breton qui demeure intacte dans ma mémoire, complètement isolée de son contexte mais qui coïncide exactement avec l'idée de l'oeuvre*."[6] Em entrevista a Mawhinney, em 2001, o compositor concretiza melhor a relação entre a sua ideia para esta obra e o seu título: "*The first version was written after the death of Stravinsky, because Tempo magazine did a homage to Stravinsky with 'canonic' writing. Why the idea of canonic writing, I don't know, but I was certainly not interested in writing canons. I think it is something which is tied to a style and not to be transposed. It can, however, be transformed and therefore I wrote a kind of 'diagrame', which was my idea of canonic 'thinking', rather then canonic*

[4] BOULEZ : 1975, p. 139-140.
[5] BRETON : 1937.
[6] Extracto do Programa 22/06 a 07/07/74 – Rencontre International d'Art Contemporaine La Rochelle

'writing'. So you could take any order – all that was indicates by arrows – and it moved from one note to more complicate figures. And why 'fix'? Because every instrument should have been in a fixed register. You can have all registers coincide, or you can have as many registers as there are instruments."[7]

Os primeiros manuscritos realizados por Boulez para a criação de …*explosante-fixe*… encontram-se arquivados no Mappe J, Dossier 1a da Colecção Pierre Boulez, na FPS, em Basileia. Através do estudo destes manuscritos, pudemos observar o embrião da sua ideia inicial para esta obra, anotada no primeiro manuscrito (fig. 3.1.). Neste diagrama encontram-se seis *grupos* que estão dispostos em torno de uma linha central.

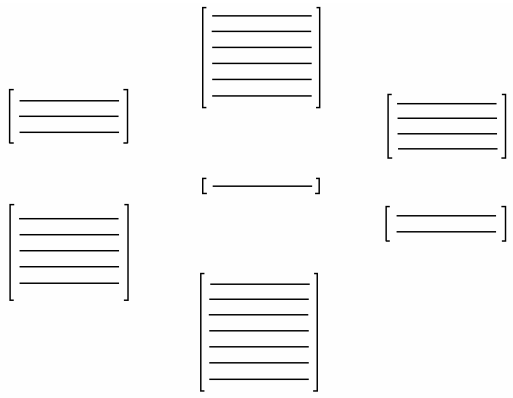


Figura 3.1. – Diagrama inicial de …*explosante-fixe*… (Boulez, 1971).

No manuscrito seguinte, escrito em papel pautado, encontramos o material musical que Boulez desenvolveu para a construção da *matriz* publicada na revista Tempo n.º 98, em 1972 (fig. 3.2.)[8].

[7] MAWHINNEY : 2001, p. 2.
[8] Esta *matriz* musical e o texto que a acompanha encontram-se reproduzidos no Anexo I.

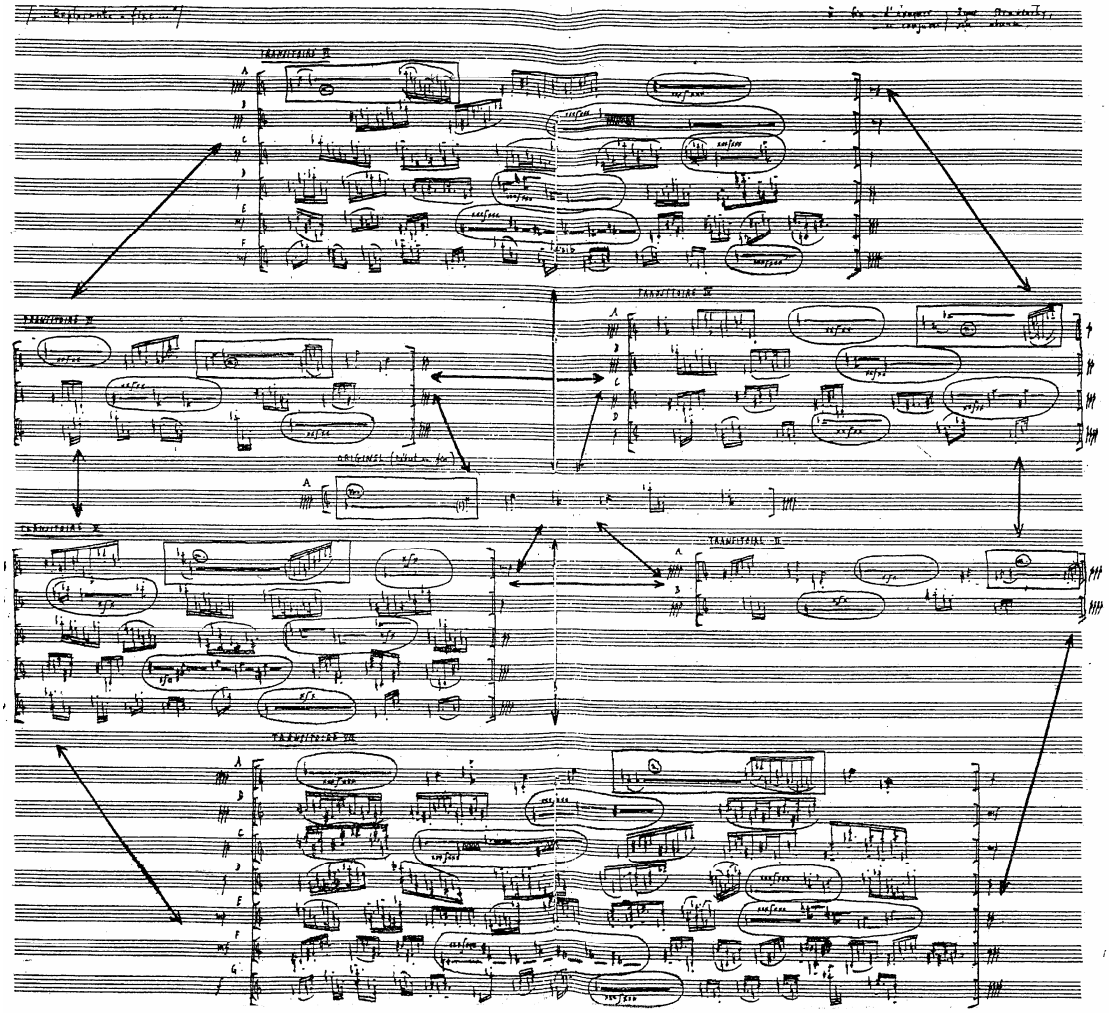


Figura 3.2. – *…explosante-fixe… Tempo*, 98 (1972), set 2, p. 14.

Esta *matriz*, em forma de diagrama, é composta por uma linha central em torno da qual *gravitam* seis variantes, designados *Transitoires*, que estão numerados do IIº ao VIIº e que correspondem a um progressivo desenvolvimento da linha original, através de operações de transposição e inversão; esta expansão da linha central da matriz corresponde à ideia de "*canonic thinking*" referida por Boulez em entrevista a Mawhinney. O número de linhas varia entre um, a linha individual de *Originel*, e as sete linhas do *transitoire* VII que recebem um número ordinal de A a G. É estabelecida uma escala que possibilita a escolha de sete níveis de dinâmica que variam entre o *pppp* e *f* e sete níveis de *rubato* que estão associados a mudanças de articulação escritas na partitura.

3.2. As primeiras versões de *…explosante-fixe…*

A obra *…explosante-fixe…* conheceu múltiplas versões realizadas pelo compositor para diversos concertos e ainda nos dias de hoje não se encontra estabelecida uma versão definitiva, consequência do carácter expansivo do pensamento musical de Boulez para esta obra.

A primeira versão de *…explosante-fixe…* foi escrita por Boulez para um concerto organizado por David Drew em Londres no St. John's, Smith Square no dia 17 de Junho de 1972, dia do aniversário do nascimento de Igor Stravinsky. Neste concerto foram tocadas todas as peças presentes nos dois suplementos da revista *Tempo*, por um grupo de músicos da *London Sinfonieta*.[9]

Mais tarde, a 5 e 7 de Janeiro de 1973, no Alice Hall de Nova Iorque, é realizada outra versão para septeto (flauta, clarinete, trompete, duo harpa-vibrafone, violino, viola de arco, violoncelo) e electrónica. A primeira versão nova-iorquina resulta das partes instrumentais tocadas em Londres, à excepção da parte de flauta que é substituída.

Nas várias versões desta obra Boulez procurou desenvolver um novo conceito de música de câmara, como refere em entrevista a Deliège: "*Ici […explosante-fixe…], il y a huit musiciens, dont deux qui forment couple, la harpe et le vibraphone, soit sept parties. M'écartant donc de la conception traditionnelle de la musique de chambre qui rapproche les musiciens, je les ai éloignés l'un de l'autre. Ils occupent toute la scène et ils ont une partition individuelle dont la forme est celle de la permutation dans son sens le plus élaboré. Le matériau est dérivé d'une série de cellules qui permutent toujours avec des variations adaptées à chaque instrument. Chaque partie se réfère aux autres, mais non pas directement par une coordination immédiate: par une coordination oblique. Les éléments sont les mêmes, mais ils sont triturés et travaillés de façons différentes, et néanmoins par moments reconnaissables. Il y a soit superposition de tous les exécutants, soit un individu seul, et ce par l'opposition entre de que j'appelle les séquences elles-*

[9] FPS, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 1a.

mêmes, qui sont des transitoires, et les emprunts aux formes originelles qui arrêtent la marche des transitoires."[10]

A partir da *matriz* de *…explosante-fixe…* foram criadas duas abordagens para o desenvolvimento desse mesmo material musical, por um lado, coordenar as partes individuais de cada instrumento para formar uma obra de música de câmara – as diferentes versões de *…explosante-fixe…*, por outro, pegar na parte individual de um instrumento desta obra e a partir daí conceber uma nova obra independente.

É a partir deste segundo procedimento que surgiu a obra de violino *Anthèmes*. Como iremos analisar no próximo capítulo do trabalho, a composição de *Anthèmes* resulta do desenvolvimento da escrita da partitura de violino de *Originel* da obra *…explosante-fixe* (1972 e 1974). Estas duas versões de *Originel* encontram-se reproduzidas nos anexos II e III e transcritas nos apêndices III e IV, respectivamente.

[10] BOULEZ : 1975, p. 137.

3.3. A encomenda de *Anthèmes*

A composição de *Anthèmes* para violino solo resulta de uma encomenda do violinista Yehudi Menuhin dirigida a Pierre Boulez, na carta de 13 de Novembro de 1990, onde lhe pede que escreva uma obra curta "pour l'œuvre imposée" para o *Concours de la ville de Paris de 1992*. A 27 de Novembro do mesmo ano, Boulez escreve a Menuhin uma carta onde agradece a encomenda da obra colocando algumas questões sobre o tipo de obra pretendido, se seria uma obra para violino solo ou para um pequeno grupo instrumental, qual a sua duração e quando deveria estar pronta. Refere ainda que está a realizar no momento a composição de uma obra para orquestra que deverá terminar em 1992[11], que consideramos ser a realização de *…explosante-fixe…* no IRCAM.

O facto de Boulez estar a trabalhar naquele momento com a matéria-prima daquela obra poderá explicar a razão pela qual decidiu reutilizar o material da parte de violino de *Originel* de *…explosante-fixe…* para a peça encomendada.

Apesar de *Anthèmes* ter sido uma encomenda destinada ao *Concours International Yehudi Menuhin de la ville de Paris*, o compositor dedica uma versão anterior a Alfred Schlee, amigo de longa data de Pierre Boulez e antigo director da Universal Edition. Esta versão, que também se encontra editada pela UE, foi estreada em Viena num concerto em sua homenagem no dia 18 de Novembro de 1991, dia do seu aniversário, pelo violinista Irvine Arditti. No entanto, a data inscrita por Boulez na dedicatória, "à Alfred Schlee – en souvenir amical du 19.11.91" não coincide com o dia de aniversário de Schlee. A razão da escolha desta data tem a ver com as suas propriedades polindrómicas, que estão relacionadas com conceitos estruturais desenvolvidos na obra.

A partitura publicada mais recentemente pela UE corresponde a uma versão ligeiramente modificada de Maio de 1992.

[11] FPS, Colecção Pierre Boulez, Correspondência, BOULEZ – MENUHIN. Transcrito no Anexo V.

CAPITULO IV

ANÁLISE MUSICAL DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *ANTHÈMES*

4.1. Nomenclatura utilizada nas referências analíticas

Neste capítulo iremos apresentar um estudo da evolução *genética* de *Anthèmes* para violino solo. Sendo uma obra escrita numa linguagem atonal, adoptámos a classificação do material sonoro introduzida por Allen Forte no livro "The Structure of Atonal Music". Os conceitos mais relevantes no estudo que desenvolvemos, *classe de altura*, *conjunto-classe*, *intervalo-classe* e *sequência intervalar*, têm a seguinte definição e modo de utilização:

A *classe de altura* (c.a.) é a representação numérica de uma nota inserida no sistema módulo 12[1]. Quaisquer notas separadas por 12, ou múltiplos de 12 meios-tons, pertencem à mesma classe de altura. Logo, no sistema temperado só existem 12 classes de altura, numeradas de 0 a 11.

Neste trabalho utilizámos o número 0 para representar o dó, o número 1 para o dó#, 2 para o ré, etc. Esta representação das 12 notas musicais em *classe de altura* é utilizada no nosso estudo quando reproduzimos no corpo de texto os elementos que compõem um agregado sonoro ilustrado numa figura; por vezes a *classe de altura* é indicada sobre as respectivas notas na figura.

O *conjunto-classe* (c.c.) é uma colecção de conjuntos relacionados entre si por um operador de transposição ou inversão. Os conjuntos pertencentes ao mesmo *conjunto-classe* têm sempre a mesma estrutura intervalar. O método de classificação dos *conjuntos-classe* foi inventado por Allen Forte e consiste em atribuir a cada forma primária[2] uma identificação. Esta consiste em dois números separados por um hífen, dos quais o primeiro indica o cardinal do respectivo conjunto, e o segundo indica a ordem em que se encontra na Tabela de Forte que contém todas as formas primárias.

Neste estudo aplicámos a classificação de *conjunto-classe* sempre que pretendíamos relacionar harmonicamente dois ou mais agregados sonoros.

---

[1] "*Módulo 12 (abreviado mod. 12.). Sistema aritmético que utiliza como base os números de 0 a 11, sendo qualquer outro número reduzido a um desses doze números através da subtracção de 12 ou múltiplos de 12. Neste sistema, o número 12 é equivalente a 0, 13 é equivalente a 1, 14 a 2, etc. -1 é equivalente a 11, -2 a 10, etc.*" OLIVEIRA : 1998, p. 346.

[2] "*Forma primária. Membro de um conjunto-classe que o representa simbolicamente. A forma primária é escolhida entre as 24 formas normais dos conjuntos-membros que pertencem a esse conjunto-classe, sendo aquela que começa pelo elemento 0 e tem o intervalo mais pequeno entre os dois primeiros elementos.*" OLIVEIRA : 1998, p. 343.

O *intervalo-classe* (i.c.) é o intervalo mais pequeno existente entre duas *classes de altura*. Existem 6 *intervalos-classe*, numerados de | 1 | a | 6 |, cada um deles correspondendo ao número de meios-tons que contém.

A classificação de *intervalo-classe* foi inscrita entre as notas musicais dos exemplos que acompanham o corpo de texto. Quando transcrevemos para o texto os *intervalos-classe* são identificados entre barras, ex: |1|.

A *sequência intervalar* (s.i.) corresponde à sequência dos *intervalos-classe* de um agregado sonoro. Tomando como exemplo o conjunto (0, 1, 6, 7) a sequência intervalar é [1-5-1]. (FORTE : 1973 ; OLIVEIRA : 1998)

Seguidamente iremos expor os conceitos que adoptámos para a classificação do gesto melódico e o modo como os utilizámos no trabalho.

Como referimos no primeiro capítulo, Boulez acompanhou as investigações realizadas por Messiaen no domínio do ritmo e conheceu os ensaios teóricos realizados por este seu mestre quanto às técnicas da sua linguagem musical. No tratado *Technique de mon language musicale*, Messiaen refere-se à *combinação* melódico-rítmica que designa «*anacrouse-accent-désinence*», descrita do seguinte modo: « *Conservons à l'appoggiature ce qu'elle a de plus essentiel: l'accent expressif. Préparons cet accent par une immense anacrouse et résolvons-le par une immense désinence : sa puissance expressive sera augmentée d'autant. Nous obtenons ainsi la combinaison : «anacrouse-accent-désinence». L'anacrouse et la désinence sont encore une fois des groupes de notes étrangères.*»[3] A ideia de aumentar a força expressiva de uma *nota central* através de outras notas que a envolvem é descrita por Boulez no seu livro *Jalons* : « *Un son peut être considéré, en effet, comme un centre autour duquel des satellites sont disponibles pour l'enrichir, lui donner une importance qu'il ne saurait avoir par lui-même : cette aura peut être une ornementation linéaire, elle peut se présenter aussi bien sous la forme d'un agrégat vertical ; elle vient se greffer sur le son à titre momentané, sans faire partie intégrante de la structure à laquelle ce son appartient.*»[4] Deste modo, podemos observar como a *combinação* descrita

[3] MESSIAEN : 1944, p. 49.
[4] BOULEZ : 1985, p. 373.

por Messiaen, «*anacrouse-accent-désinence*», foi adoptada e transformada na linguagem musical de Boulez no conceito «*satélite – nota polar – satélite*».

Para a análise da expansão do gesto melódico nas partituras de violino de *Originel* e de *Anthèmes*, usámos o conceito «*anacrouse-accent-désinece*» de Messiaen, tendo presente a ideia da "*aura centro – satélite"* descrita por Boulez, na medida em que considerámos estes dois conceitos interdependentes. Por um lado, Messiaen descreve o gesto melódico em termos "funcionais" e Boulez dá-nos a ideia de *centro* e *satélite*. O *centro* refere-se à estrutura *primitiva* e o *satélite* à *ornamentação* dessa estrutura. À medida que o compositor vai realizando a expansão do material musical, os elementos com o papel de *satélite*/*ornamentação* vão adquirindo nova força estrutural tornando-se, por ventura, elementos centrais.

Na abordagem metodológica que utilizámos optámos por diferenciar a estrutura *central primitiva* das que passam de *ornamentais* a *centrais*. Deste modo, escolhemos o vermelho para identificar a estrutura *primitiva* e o preto para a *ornamental*. Quando a estrutura *ornamental* passa a *central*, as suas notas vão manter a cor que corresponde ao primeiro gesto *ornamental*.[5]

Na Tabela I, definimos os critérios que adoptámos para a identificação dos três gestos melódicos. Cada gesto melódico é envolvido por um quadrado com uma abreviatura e uma cor que o identifica.

Tabela I – Identificação dos três tipos de gesto melódico

Tipo de gesto	Abreviatura	Cor
satélite anacrouse	an.	azul
nota *polar accent*	a.	vermelho
satélite désinence	d.	verde

Assim, as sete notas *polares* da *matriz* ficam sempre a vermelho; as de um *satélite désinence*, quando passam a *accent* na versão seguinte, são coloridas a verde, e as de um *satélite anacrouse* são coloridas a azul.

Uma característica da evolução da partitura de *Originel* é a mudança de registo das suas notas. Na primeira versão o compositor adoptou o registo fixo

[5] Este modelo de análise foi desenvolvido extensivamente na primeira secção de *Anthèmes*, de modo a ilustrar este modelo analítico.

que estipulou para o violino. No entanto, no *Originel* de 1974 verificámos que o compositor escreve cada secção num registo fixo diferente mantendo algumas notas no registo original e mudando outras.[6] Ao manter o registo de algumas notas entre secções ou mesmo ao longo de toda a peça (ex. ré$_4$) o compositor vai polarizar o discurso musical em torno dessas mesmas notas.

Para a análise do gesto melódico é ainda importante considerar o envolvimento da dinâmica que vai transformar a função melódica dos *satélites* de *ornamentação*. Deste modo, depois de uma nota *polar accent*, o decrescendo reforça a *désinence*. No entanto, logo de seguida, um crescendo sobre o mesmo *satélite* prepara o *accent* seguinte. Assim, a dinâmica é responsável pela transição entre os diversos gestos melódicos, criando fluência no discurso musical. Quanto à evolução do gesto melódico, importa referir a expansão da segunda versão de *Originel* com a criação de dois novos elementos: os *satélites anacrouse* e a *ornamentação* das *notas polares* em trilos, com a excepção da secção II que é apresentada em pizzicato.

4.2. Evolução da partitura de *Anthèmes*

A análise que nos propomos realizar neste capítulo pretende demonstrar a evolução *genética* de *Anthèmes* a partir de …*explosante-fixe*…. Este trabalho resulta da pesquisa que realizámos na FPS, onde pudemos estudar diversos manuscritos referentes a estas obras e assim enquadrar a origem de *Anthèmes* enquanto obra da *família* …*explosante-fixe*….

Consideramos importante referir os seguintes três pontos prévios:

1. A *matriz* de …*explosante-fixe*… encontra-se escrita no seguinte registo fixo:

Figura 4.1. – Registo fixo da *matriz* de …*explosante-fixe*… (1972)

[6] Apesar da mudança de registo das notas o âmbito mantém-se si$_3$ – lá$_5$.

2. Através da consulta do capítulo *Transpositions totales possibles*[7] verificámos que este registo fixo corresponde à parte da flauta, sendo que cada um dos sete instrumentos (ou grupos instrumentais) de …*explosante-fixe*… utiliza o texto da *matriz* transposto para um dos sete registos fixos assinalados pelo compositor:

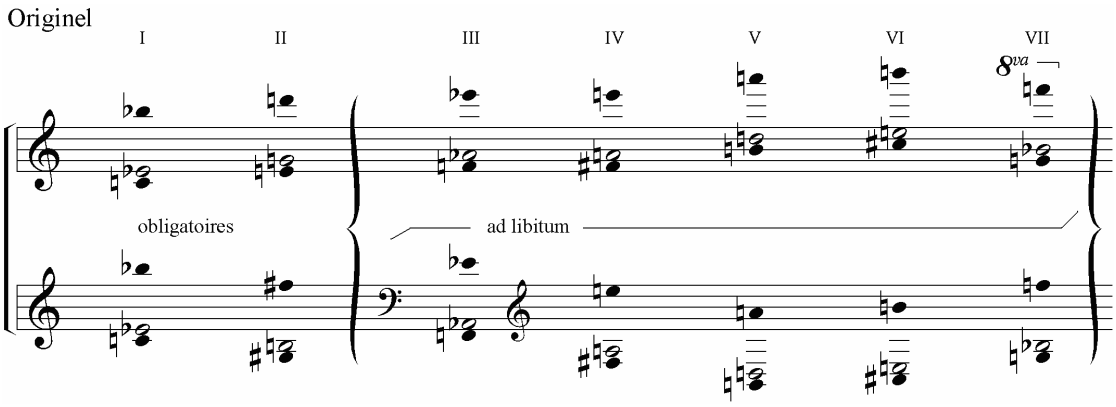


Figura 4.2. – Transcrição das *Transpositions totales possibles* do texto da *matriz* de …*explosante-fixe*… (1972)

3. Confrontando os registos fixos da figura 4.2. com a partitura de violino de …*explosante-fixe*… verificámos que o compositor escolheu o seguinte registo fixo para este instrumento:

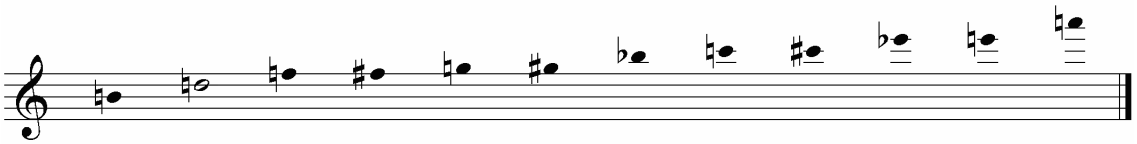


Figura 4.3. – Registo fixo para a parte de violino de …*explosante-fixe*…

[7] Este capítulo está integrado no texto que acompanha a publicação de …*explosante-fixe*… na revista inglesa Tempo n.º 98 (1972) e pode ser consultado no Anexo I, p. 206.

4.2.1. Origem do material musical

A origem do material musical que Boulez utilizou na composição de *Anthèmes* encontra-se na linha central da *matriz* de …*explosante-fixe*… designada *Originel*, que apresentamos na figura 4.4:

Figura 4.4. – Transcrição do *Originel* de …*explosante-fixe*… (Boulez : 1972)[8]

No entanto, como referimos anteriormente, Boulez utilizará um registo fixo para a parte de violino de …*explosante-fixe*… (fig. 4.3.) que é diferente daquele que utilizou na *matriz*. Deste modo, a partitura de violino de *Originel* vai sofrer uma transposição de 7.ª Maior:

Figura 4.5. – *Originel virtual* para a parte de violino.[9]

Através desta versão *virtual* de *Originel*, conseguimos facilmente relacionar a *matriz* de …*explosante-fixe*… com a primeira versão de *Originel* para violino de 1972. Como se pode verificar na figura 4.6, cada uma das sete notas de *Originel* vai iniciar uma secção autónoma, à excepção da secção IV que contém duas notas agregadas: lá e sol#.

[8] Transcrição do manuscrito do compositor, FPS de Basileia, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 1a.

[9] Esta representação é *virtual* na medida em que a elaborámos para ilustrar a transposição entre a *matriz* e a primeira versão da partitura de violino de *Originel* (1992). No texto que acompanha a *matriz* o compositor refere este procedimento como alternativa da leitura à primeira vista: "*Les clés sont données pour faciliter la transposition à vue; sinon écrire des parties transposées*."
BOULEZ : 1972, cf. Anexo I, p. 206.

Figura 4.6. – Correspondência entre as sete notas e as secções de *Originel*

Deste modo, a partitura de violino de *Originel* (1972) encontra-se estruturada em seis secções. As primeiras cinco são bastante curtas, no entanto, cada uma destas tem uma sonoridade particular. Boulez diferencia estas secções utilizando essencialmente contrastes tímbricos – arco, *pizzicato*, *tasto* e *col legno* – e variação do contorno intervalar. Como podemos observar na figura 4.7, a primeira nota de cada secção tem uma representação gráfica distinta pelo que sublinha a importância estrutural na mesma. Analisando a escrita destes grupos de notas facilmente nos apercebemos da importância da nota inicial em relação aos núcleos que se seguem e que podem ser vistos como ornamentais. Pierre Boulez reforça esta abordagem analítica quando nos diz: "*on pourra, dans ces cinq groupes s'attarder sur la première note écrite* "[10]

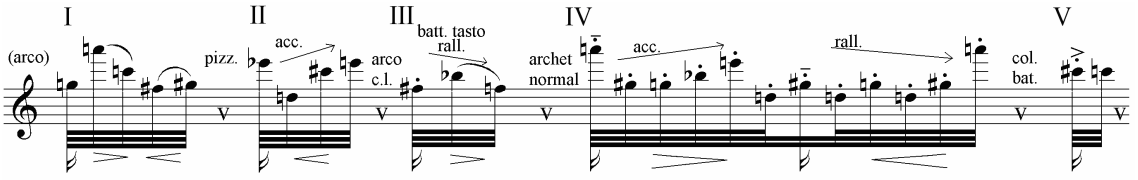


Figura 4.7. – Transcrição[11] das primeiras cinco secções da parte de violino *Originel* (1972)

Outro aspecto que se destaca ao longo destas primeiras cinco secções é a frequente utilização de dinâmicas (crescendos e diminuendos) como fio condutor do discurso musical.

Entre as cinco primeiras secções de *Originel*, a Secção III ocupa uma posição estrutural e harmónica central. Nesta secção termina a primeira exposição das onze notas de *Originel*[12] e inicia-se uma nova de 10 notas (o mi

[10] Cf. Anexo II – Reprodução do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1972), p. 211.
[11] A indicação, em numeração romana, da secção é nossa.
[12] Na partitura de violino *Originel* de *…explosante-fixe…* de 1972 o si natural nunca é utilizado.

bemol não é repetido). O fá natural, que só aparece na Secção III, funciona como eixo harmónico.

Como se encontra representado na figura 4.8[13], o gesto cromático entre a primeira e última nota de cada secção é uma característica comum às cinco primeiras.

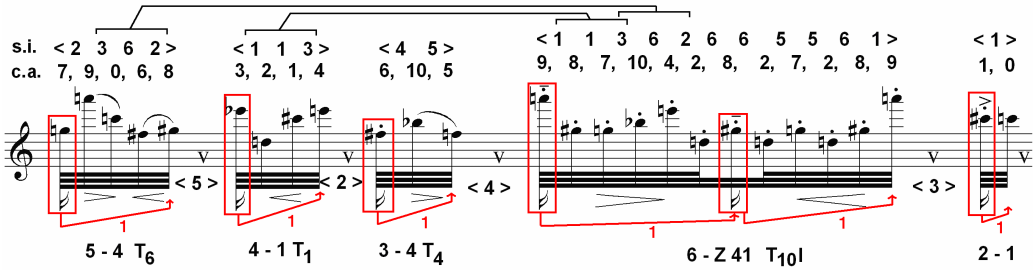


Figura 4.8. – Gesto cromático nas primeiras cinco secções de *Originel*

Estas cinco secções são formadas pelos seguintes agregados sonoros:

Secção I : (0, 6, 7, 8, 9) 5-4 T_6;
Secção II : (1, 2, 3, 4) 4-1 T_1;
Secção III : (5, 6, 10) 3-4 T_4;
Secção IV : (2, 4, 7, 8, 9, 10) 6-Z41 $T_{10}I$;
Secção V : (0, 1) 2-1.

Estes agregados sonoros são sub-conjuntos do agregado 7-7 T_9I do *Originel virtual* (cf. fig. 4.5), noutra transposição. Podemos ainda verificar que a sequência intervalar do início da Secção IV [1 – 1 – 3 – 6 – 2] tem imbricadas as sequências intervalares das Secções I e II.

A secção VI de *Originel* é a mais extensa e encontra-se polarizada sobre a nota ré. Na *matriz*, esta nota encontra-se dentro de um quadrado e tem uma notação distinta das outras:

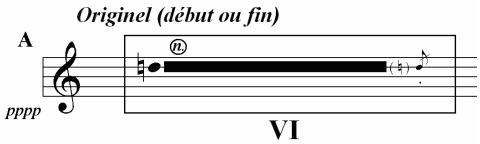


Figura 4.9. – Nota *encadrée* de *Originel* de …*explosante-fixe*… da parte de violino

[13] Na parte superior da figura 4.8 está representada a sequência intervalar (s.i.) e a classe de altura de cada secção; em baixo indicamos o pc set de cada um desses agregados sonoros segundo a classificação de Allen Forte.

No texto que acompanha a publicação da *matriz*, Boulez designa estas notas como "*encadrées*" e indica o modo como devem ser realizadas. Essa informação encontra-se em três pontos do capítulo *Interprétation, jeu*. No primeiro ponto, o compositor refere-se à posição das mesmas notas no sistema: « *Les notes encadrées* □ (…) *son jouées indépendamment de leur place réelle dans le système, par rapport aux autres figures*. »[14] No caso da realização da partitura de violino, podemos constatar que a posição da nota ré corresponde à última secção de *Originel*. Seguidamente, refere-se à duração destas notas: «*La durée des notes encadrées* □*, au nombre total de 7, observera la progression: 2-3-5-8-13-21-34 unités. L'ordre adopté dans cette progression est ad libitum, chaque valeur ne s'appliquant qu'une fois à l'un des 7 groupes.*»[15] No último ponto deste texto, indica a manipulação sonora a efectuar sobre estas notas: «*Chaque note encadrée* □ *est affectée du signe* ⓝ*. Ce signe* ⓝ *s'applique indifféremment, mais une seule fois par groupe, aux 7 catégories suivantes:*

1. tremolo (régulier).

2. notes répétées isolées → *s'accélèrent jusqu'au tremolo.*

3. tremolo ← *se ralentissant jusqu'à des notes répétées isolées.*

4. notes répétées → *jusqu'à des notes répétées isolées.*

5. tremolo ← *se ralentissant jusqu'à des notes répétées isolées.*

6. tremolo – subitement notes répétées isolées irrégulières subitement – tremolo ou : notes répétées isolées irrégulières subitement – tremolo – subitement notes répétées irrégulières.

7. tremolo ← *ralentissement* → *accélération – tremolo ou :*

tremolo → *accélération* ← *ralentissement – tremolo.*

A ces 7 possibilités, se superposera le travail du timbre, spécialement pour les notes répétées isolées qui seront émises différemment.

(Pour les cordes : tasto, ponticello, harmoniques). »[16]

[14] BOULEZ : 1972, cf. Anexo I, p. 203.
[15] Ibid., p. 204.
[16] Ibid., p. 204.

Confrontando a partitura de violino com as sete categorias apresentadas neste texto, verificámos que a secção VI de *Originel* se encontra construída de acordo com a opção 6.1.[17] Deste modo, temos uma secção que se estrutura em três partes: A B A. Na primeira parte é utilizado o arco *sul tasto* em *trémulo rápido* (*archet normal*); *subitamente*, na segunda parte, deixa de haver *trémulo* e são utilizados pequenos grupos com notas repetidas, *irregulares* e com carácter *agitado*; a última parte volta a ser realizada em *trémulo rápido*.

Na figura 4.10. está representada uma transcrição da Secção VI de *Originel*. Nesta figura cada linha corresponde a uma parte da secção.

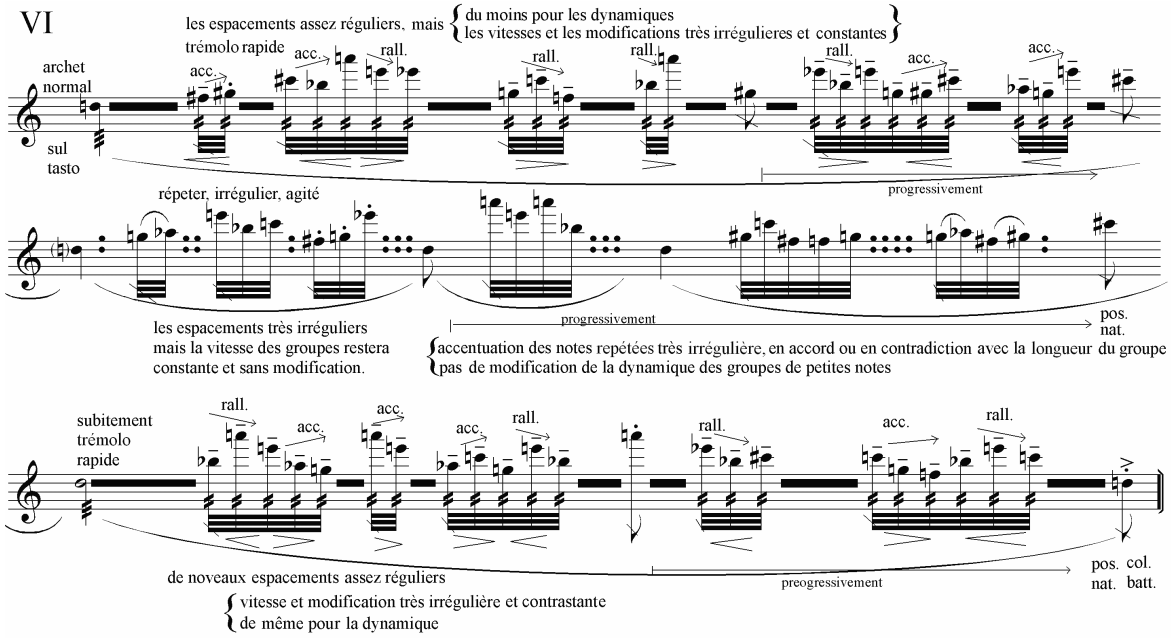


Figura 4.10. – Transcrição da Secção VI da parte de violino *Originel* (1972)

Esta secção é um longo desenvolvimento melódico polarizado pela nota ré. Em torno desta *nota polar* formam-se vários grupos de figuras melódicas de acordo com os princípios de manipulação tímbrica já enunciados. Cada um destes grupos é ainda afectado por mudanças de tempo, *rallentando* e/ou *accelerando* e de dinâmicas. Este longo gesto melódico termina de forma abrupta – arco *col. batt.* – sobre a nota ré.

[17] As duas últimas categorias expostas pelo compositor (6 e 7) apresentam duas opções; com o objectivo de as distinguir decidimos subdividi-las em duas alíneas (p. ex. 6.1 e 6.2).

4.2.2. Análise da expansão do gesto melódico entre as duas versões de violino *Originel* de *…explosante-fixe…* e *Anthèmes*

Secção I

A primeira secção do *Originel* de 1972, representada na figura 4.11, tem como *nota polar accent* o sol, ao qual se segue um *satélite désinence* de quatro sons. Nesta secção, o envolvimento da dinâmica vai transformar este *satélite désinence* do seguinte modo: inicialmente o decrescendo começa por sublinhar o gesto *désinence* do *satélite*, de seguida, o crescendo vai preparar o *accent* da próxima secção.

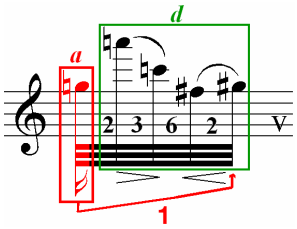


Figura 4.11. – Transcrição e análise da Secção I de *Originel* (1972)

O gesto melódico da secção começa expansivo com um intervalo largo e ascendente, 9.ª M sol$_4$ – lá$_5$, e vai estreitando até à 2.ª M fá#$_4$ – sol#$_4$. A sequência intervalar desta secção [2 – 3 – 6 – 2] privilegia o intervalo |2| que se dispõe simetricamente em relação ao dó; a dinâmica reforça essa simetria. As três combinações da sequência intervalar da *désinence* [3 – 6], [6 – 2] e [3 – 2] têm particular importância na organização da primeira zona harmónica da segunda versão do *Originel* de violino de 1974, representada na figura 4.12.

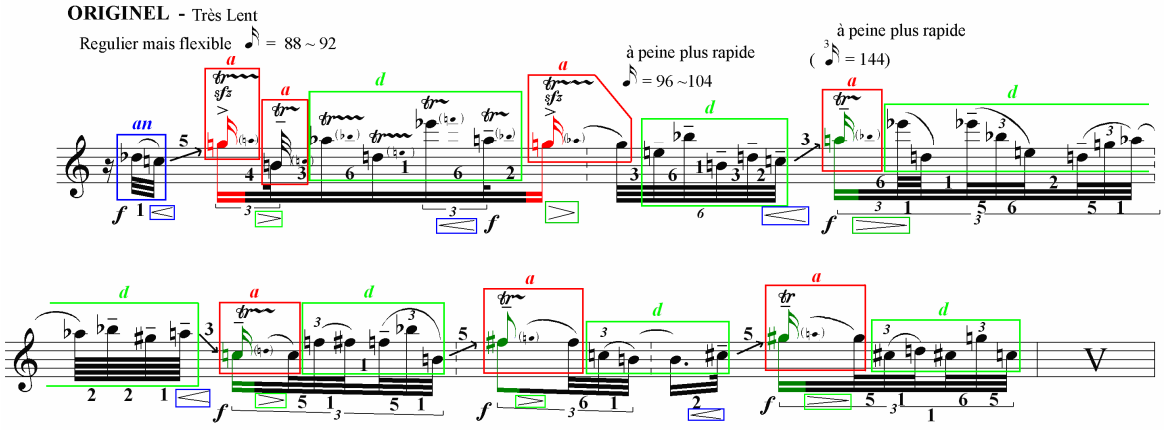


Figura 4.12. – Transcrição e análise da Secção I de *Originel* (1974)

Na primeira secção de *Originel* (1974), a nota *polar accent* sol está representada a vermelho e as quatro notas do *satélite désinence* da versão anterior, aqui escritas a verde, passam também a *accent*. Assim, podemos verificar a existência de uma hierarquia entre a *nota polar primitiva*, sol, que tem um *acento* e *sfz*, e as quatro novas notas *accent* que têm apenas um *traço*.

Cada uma destas cinco *notas polares accent* vai formar uma zona harmónica com uma característica intervalar comum: a predominante alternância entre intervalos pares e ímpares; no entanto, o conteúdo intervalar vai ser distinto. A sequência intervalar que separa os *satélites* das cinco *notas polares accent* é [5 – 3 – 3 – 5 – 5], como se encontra representado com uma seta, na figura 4.12. Este *espaço* será preenchido em *Anthèmes* com um gesto melódico novo, *jeté*, como iremos desenvolver mais à frente.

Na primeira zona harmónica, Boulez vai introduzir um novo *accent* que não pertence ao gesto *désinence* da versão anterior, a nota si_3. Esta é a mais grave do registo fixo de violino e foi a única a não ser utilizada na versão anterior de *Originel*. O intervalo de 6.ª m, entre a *nota polar accent* sol_4 e o si_3, é um elemento que raramente fez parte do gesto melódico do *Originel* de 1972. Assim, Boulez vai criar uma envolvente melódica através dos *satélites anacrouse* e *désinence* pretendendo reforçar estes dois elementos novos de *Originel*: a nota si_3 e o intervalo de 6.ª m. Para além deste novo intervalo, a primeira zona harmónica tem uma organização melódica que combina as sequências intervalares da versão anterior de *Originel*, separados pelo intervalo de 2.ª m: [3 – 6], [6 – 2] e [3 – 2]. O final do gesto melódico com o intervalo de 2.ª M descendente é outra característica do *Originel* de 1972. As quatro zonas harmónicas seguintes têm uma sonoridade diferente, na medida as suas sequências intervalares são distintas: [6 – 1], [5 – 6], [5 – 1] e [2-2-1].

Mais uma vez o envolvimento dinâmico confere uma função dupla aos *satélites* de *ornamentação*: têm função de *désinence* do *accent* anterior, sendo que simultaneamente preparam o novo *accent*.

Na figura 4.13. representamos a Secção I de *Anthèmes* utilizando o preto como cor para ilustrar o material novo e outras cores para ilustrar a evolução do

gesto musical, identificando, desta maneira, o material musical que provém do *Originel* de 1974 e o modo como Boulez o utiliza em gestos ornamentais.

Três novos elementos surgem neste processo de ornamentação:

1. Uma segunda voz que acompanha o trilo sobre a *nota polar accent* (sol);

2. A construção de um *satélite anacrouse*, *jeté*, que prepara os cinco *accents* principais e faz a ligação das cinco zonas harmónicas.

3. As apogiaturas que *ornamentam* as nota dos *satélites désinence* de *Originel*.

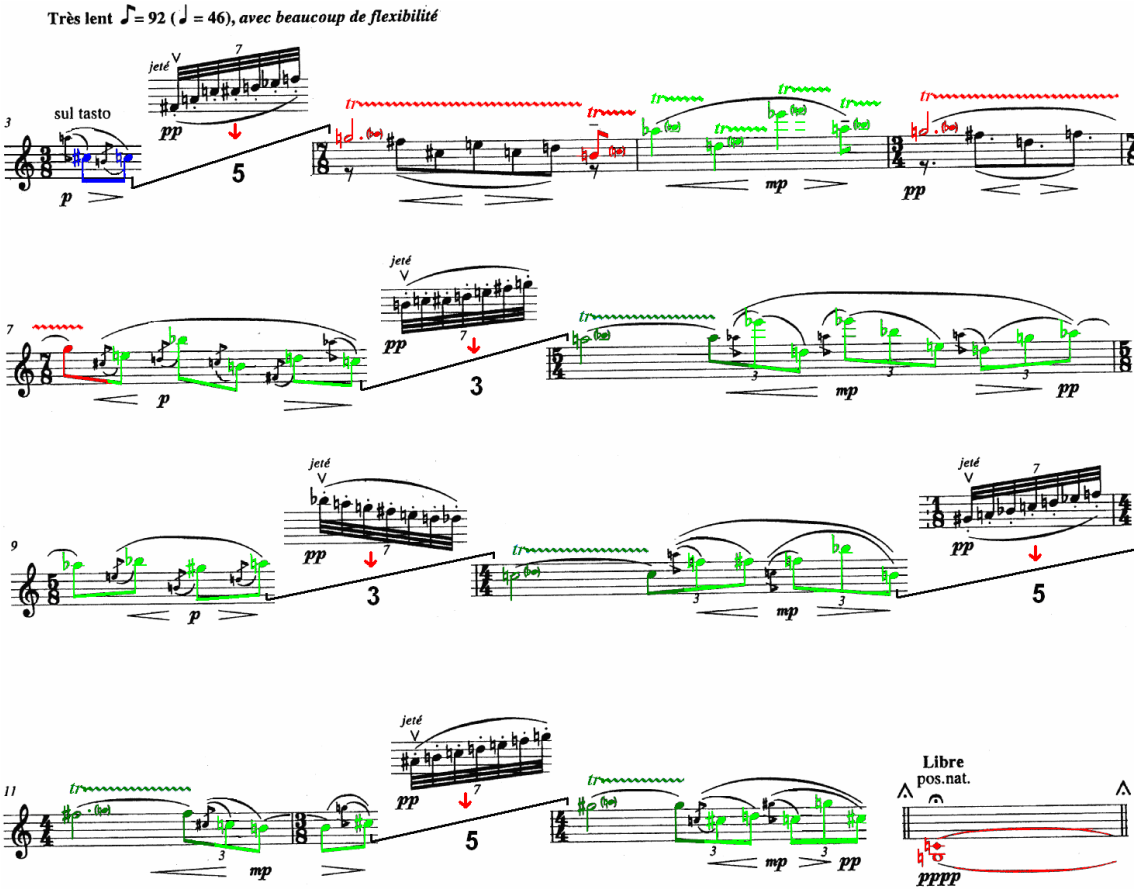


Figura 4.13. – Transcrição e análise da Secção I de *Anthèmes*.

O intervalo predominante entre as apogiaturas e a nota real da melodia é a classe de intervalo |4| (terceira maior ou sexta menor) que desempenha um papel importante na *ornamentação* melódica de *Anthèmes*. Assim, ao nível da organização melódica, podemos concluir que a evolução do gesto, nesta secção, começa com uma sequência intervalar [2 – 3 – 6] que é de seguida *ornamentada* predominantemente pelo intervalo |4|.

Secção II

A segunda secção do *Originel* de 1972, representada na figura 4.14, tem como nota *polar accent* o mib, ao qual se segue um *satélite désinence* de três sons. O envolvimento dinâmico em *crescendo* e o *accelerando* transformam este *satélite désinence* numa *anacrouse* para o *accent* da próxima secção.

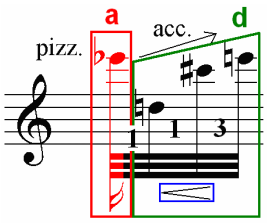


Figura 4.14. – Transcrição e análise da Secção II de *Originel* (1972)

Na versão do *Originel* de 1974, figura 4.15, a ordem destas quatro notas mib, ré, dó# e mi, é permutada, surgindo da seguinte forma: mi, réb, mib e ré.

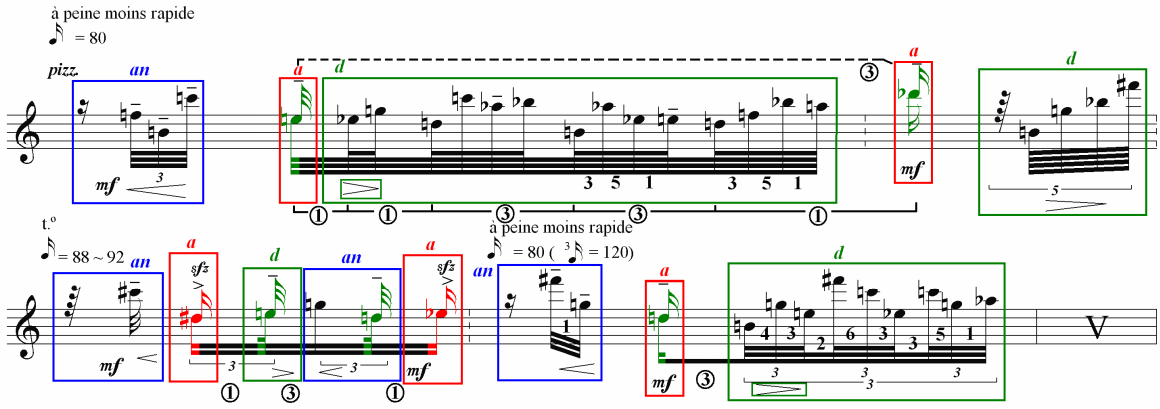


Figura 4.15. – Transcrição e análise da Secção II de *Originel* (1974)

A expansão do gesto melódico desta segunda versão caracteriza-se pelo desenvolvimento de *satélites anacrouse* e de dois *gestos accent-désinence* mais longos que começam com as *notas polares accent* mi e ré, respectivamente, às quais se segue um longo *satélite désinence*.

Os intervalos |1| e |3| da sequência intervalar da primeira versão de *Originel* são estruturais no desenvolvimento do gesto melódico do *Originel* de 1974. No primeiro gesto *accent* – *désinence* – *accent* (fig. 4.15) verifica-se uma

sequência intervalar [1 – 1 – 3 – 3 – 1] entre a primeira nota de cada grupo de fusas e semifusas; o intervalo entre os dois *accent*, mi e réb, é também |3|. Neste primeiro *satélite désinence* existem dois grupos de quatro notas com a mesma sequência intervalar [3 – 5 – 1] estando os intervalos |1| e |3| separados pelo intervalo |5|. Os intervalos |1| e |3| envolvem também as *notas accent* mib e ré e estão alternadas com os intervalos |4|, |5| e |6| no último *satélite désinence* (segundo pentagrama da fig. 4.15).

Através da análise dos manuscritos de Pierre Boulez para a composição da Secção II de *Anthèmes* pudemos observar o modo como o compositor transformou o material musical destes dois gestos *accent-désinence* do *Originel* de 1974; a estes dois gestos correspondem dois grupos de 16 [18] e de 10 sons, representados, respectivamente, nas figuras 4.16 e 4.17.

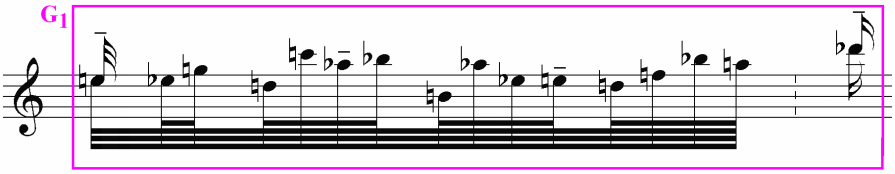


Figura 4.16. – Grupo 1 de 16 sons da Secção II do *Originel* de 1974.

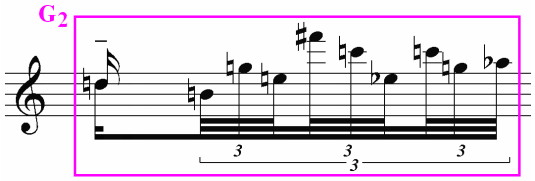


Figura 4.17. – Grupo 2 de 10 sons da Secção II do *Originel* de 1974.

A partir da sequência dos sons destes dois grupos o compositor desenvolveu um *labirinto* melódico-rítmico complexo. Este processo de expansão do material musical segue três fases distintas, correspondentes a cada um dos seguintes manuscritos que vamos transcrevendo ao longo do texto.

No primeiro manuscrito, que transcrevemos e apresentamos na figura 4.18, Boulez fez uma primeira organização dos valores rítmicos. Estes estão dependentes da *proporção simples* 1, 2, 3, 4, 5, representada entre parêntesis

[18] No primeiro grupo Boulez vai incluir o *accent*, ré b, que perfaz um total de 16 sons.

recto, tomando por *valor unitário* a semicolcheia. No mesmo manuscrito, à esquerda, estas figuras rítmicas estão organizadas num sistema de três linhas e três colunas.

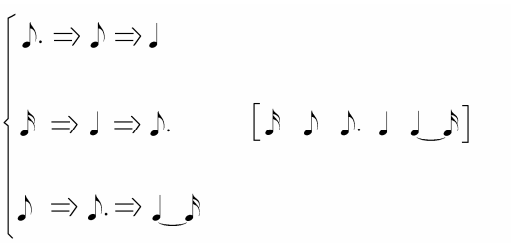


Figura 4.18. – Transcrição do primeiro manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

De modo a analisarmos este manuscrito do compositor, atribuímos às figuras rítmicas os valores numéricos da *proporção simples*, atrás referida, organizando-as em três linhas horizontais, A, B, C e três colunas verticais, 1, 2, 3, obtendo o seguinte esquema:

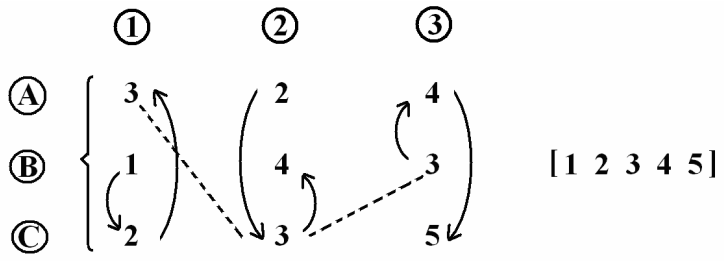


Figura 4.19. – Representação numérica das figuras rítmicas do primeiro manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*

As colunas têm três valores rítmicos consecutivos:

Coluna 1: [1, 2, 3];
Coluna 2: [2, 3, 4];
Coluna 3: [3, 4, 5].

O valor rítmico [3], identificado a tracejado, está presente nas três colunas e ocupa linhas diferentes. As setas indicam a ordem crescente pela qual estes valores rítmicos se organizam, em cada coluna:

Coluna 1: B, C, A;

Coluna 2: A, C, B;

Coluna 3: B, A, C.

Com base na *matriz rítmica* representada na figura 4.18., o compositor elaborou um segundo tipo de manuscrito que consistiu na organização de três linhas rítmicas sobrepostas que apresentamos na figura 4.20.

Figura 4.20. – Transcrição do segundo manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

O número de figuras rítmicas de cada linha (16) corresponde aos sons do Grupo 1 da Secção II do *Originel* de 1974 (fig. 4.16). A sequência destas figuras foi elaborada, respectivamente, a partir das três colunas do primeiro manuscrito do compositor (fig. 4.18). Deste modo, a linha 1 é composta pelas três durações rítmicas da coluna 1 e assim sucessivamente. Tendo em consideração o esquema apresentado na figura 4.19, a sequência das durações rítmicas destas três linhas é a seguinte:

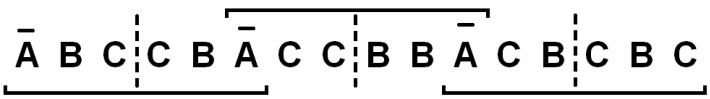


Figura 4.21. – Sequência *virtual* da construção das três linhas rítmicas do segundo manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

A sequência *virtual* da figura anterior pode ser subdividida em grupos de seis elementos com uma organização simétrica ou parcialmente simétrica.

Tendo por base o esquema das figuras 4.20 e 4.21, apresentamos as três linhas rítmicas do segundo manuscrito de Boulez para a Secção II de *Anthèmes*, na seguinte tabela:

Tabela II – Representação das três linhas rítmicas do segundo manuscrito de Boulez para a Secção II de *Anthèmes*.

Linha / Coluna	A	B	C	C	B	A	C	C	B	B	A	C	B	C	B	C
C_1	3	1	2	2	1	3	1	1	2	2	3	2	1	2	1	2
C_2	2	4	3	3	4	2	4	4	3	3	2	3	4	3	4	3
C_3	4	3	5	5	3	4	3	3	5	5	4	5	3	5	3	5

Aplicando este sistema de leitura ao segundo manuscrito de Boulez para a Secção II de *Anthèmes*, obtemos a seguinte representação:

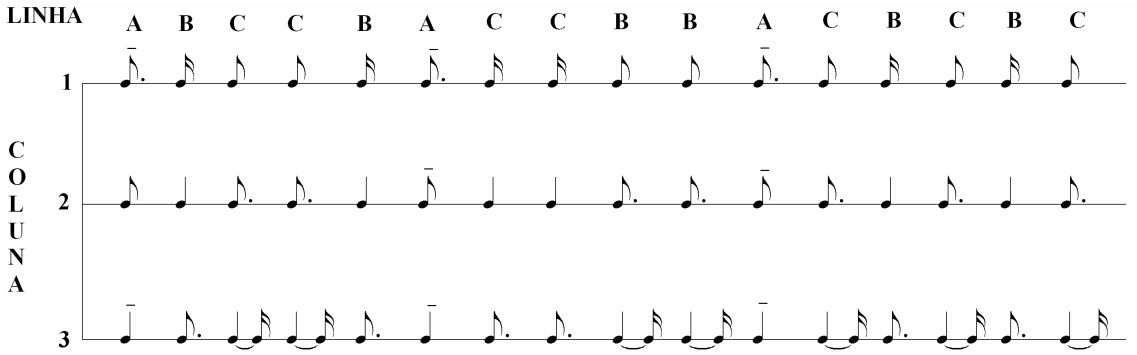


Figura 4.22. – Representação da análise do segundo manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

Na imagem anterior, apesar das 16 durações rítmicas estarem alinhadas entre si, cada linha tem uma duração global progressivamente maior:

Linha 1: 29 semicolcheias
Linha 2: 51 semicolcheias
Linha 3: 57 semicolcheias

Na transcrição do terceiro manuscrito de Boulez, apresentado na figura 4.23, as durações das três linhas rítmicas passam a estar alinhadas de acordo com o seu valor proporcional. Em cada linha o compositor atribuiu às durações rítmicas as 16 notas do Grupo 1 da Secção II de *Originel*: mi, mib, sol, ré, dó, láb, sib, si, láb, mib, mi, ré, fá, sib, lá e réb.

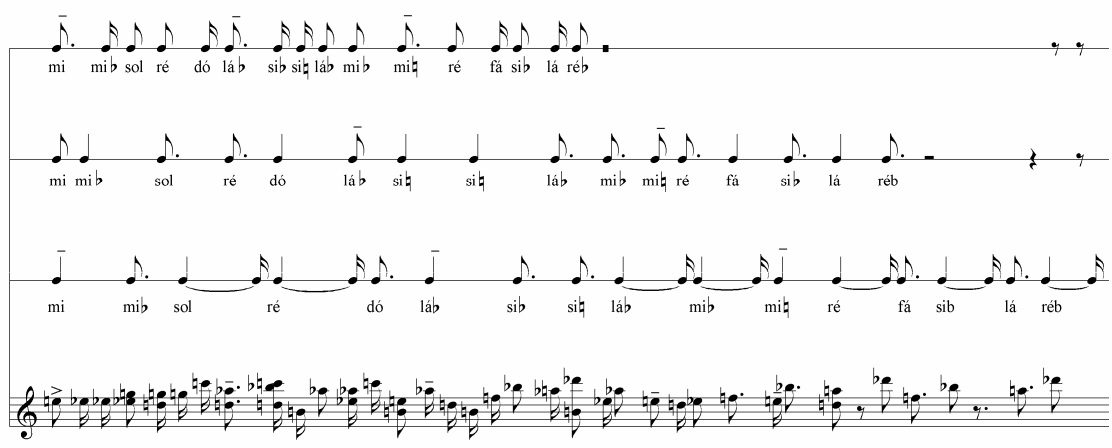


Figura 4.23. – Transcrição do terceiro manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes.*

Respeitando o registo fixo das 16 notas do Grupo 1 (fig. 4.16) o compositor anota no pentagrama da figura 4.23 a resultante dos ataques destas três linhas melódico – rítmicas sobrepostas. Este material musical vai ser inscrito na partitura da Secção II de *Anthèmes* (c. 16 – 29) com indicações de mudança de compasso que servem para realçar as inflexões do discurso musical: os acordes e as acentuações. Se repararmos atentamente no Grupo 1 de *Originel* (fig. 4.16) podemos observar que é aplicado um traço sobre a primeira, sexta e décima primeira nota: o mi, láb e novamente mi, respectivamente, formando um intervalo de quarta diminuta ou terceira maior. Estes traços são mantidos nos manuscritos rítmicos das figuras 4.20 e 4.23. No pentagrama desta última figura observamos que estes traços são convertidos em acentos quando há a sobreposição de dois traços (ex.: o primeiro mi) e mantém a configuração de traço quando não há sobreposição (ex.: o lá b).

O desenvolvimento do Grupo 2 de 10 sons vai obedecer a um procedimento similar ao do primeiro grupo, como podemos ver através dos manuscritos do compositor que transcrevemos nas figuras 4.24 e 4.27.

A partir da *matriz rítmica* da figura 4.17, Boulez elabora novamente três linhas rítmicas sobreposta com 10 durações:

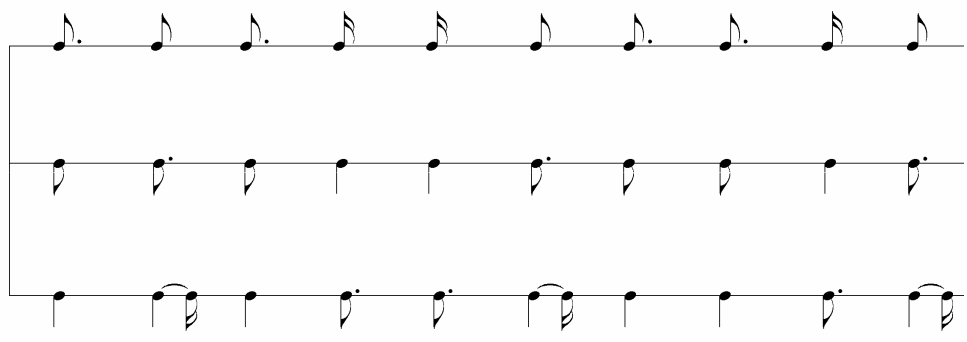


Figura 4.24. – Transcrição do quarto manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

Tendo em consideração o esquema apresentado na figura 4.19, a sequência das durações rítmicas destas três linhas é a seguinte:

A C A B B C A A B C

Figura 4.25. – Sequência *virtual* da construção das três linhas rítmicas do quarto manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

Tendo por base o esquema da figura 4.23, representamos as três linhas rítmicas do quarto manuscrito de Boulez referente à Secção II de *Anthèmes* na seguinte tabela:

Tabela III – Representação das três linhas rítmicas do segundo manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

Linha / Coluna	A	C	A	B	B	C	A	A	B	C
C_1	3	2	3	1	1	2	3	3	1	2
C_2	2	3	2	4	4	3	2	2	4	3
C_3	4	5	4	3	3	5	4	4	3	5

Aplicando este sistema de leitura ao quarto manuscrito de Boulez para a Secção II de *Anthèmes* obtemos a seguinte representação:

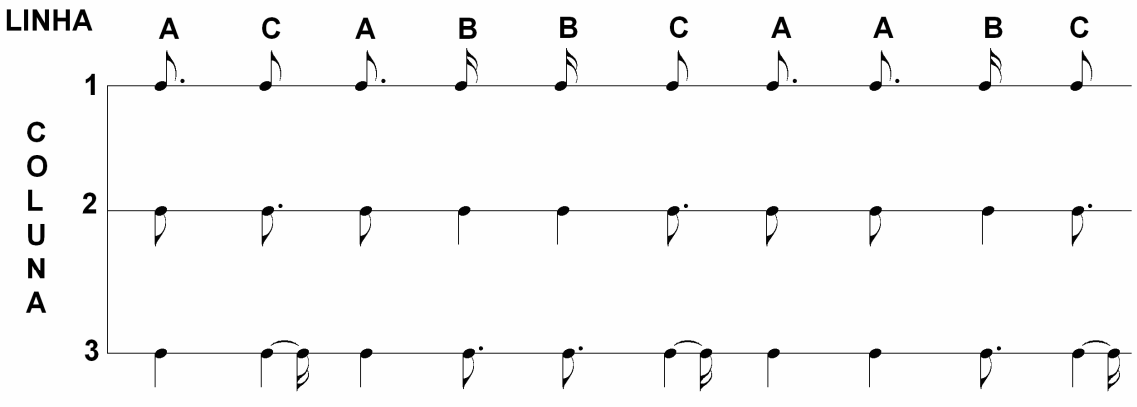


Figura 4.26. – Representação da análise do quarto manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

Na transcrição do quinto manuscrito de Boulez para a Secção II de *Anthèmes*, apresentado na figura 4.27, as durações das três linhas rítmicas passam a estar alinhadas à direita pela última duração de cada linha e de acordo com o seu valor proporcional. Em cada linha Boulez atribuiu a estas durações rítmicas as 10 notas do Grupo 2 (fig. 4.17) da Secção II de *Originel*: ré, si, sol, mi, fá#, dó, mi b, dó, sol, lá b.

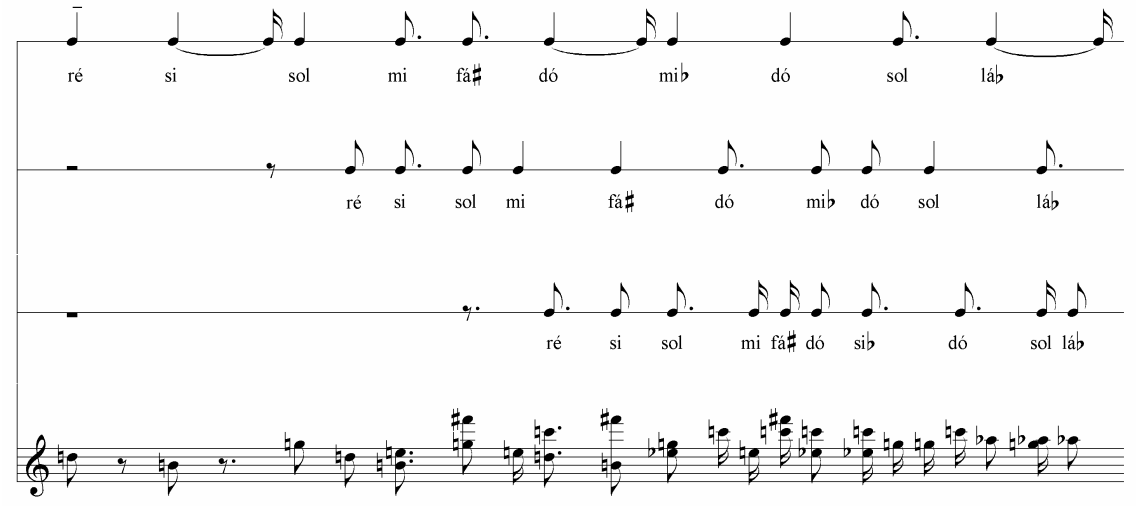


Figura 4.27. – Transcrição do quinto manuscrito de Boulez da Secção II de *Anthèmes*.

Respeitando o registo fixo das 10 notas do Grupo 2 (fig. 4.17), o compositor anota no pentagrama da figura 4.27 a resultante dos ataques destas três linhas

melódico – rítmicas sobrepostas. Este material musical vai ser inscrito na partitura da Secção II de *Anthèmes* (c. 38 – 44).

O modo como o compositor trabalhou estes dois grupos de 16 e 10 sons revela um procedimento característico da escrita de Boulez – a heterofonia. Este conceito é desenvolvido por Boulez no seu livro *Penser la musique aujourd'hui* onde se refere à elaboração técnica deste procedimento composicional: «(…) *une polyphonie peut revêtir l'aspect d'une homophonie, voire d'une monodie, par une sorte de rabattement de ses éléments sur un même plan*.»[19] Boulez designa esta técnica como « *réduction statique d'une polyphonie qui demeure latente*. »[20] O rigor desta técnica composicional é diluído numa reinvenção da escrita canónica que se torna mais flexível: « (…) *à partir d'une extrême rigidité de conception – d'une écriture pratiquement canonique – on arrive à une souplesse de réalisation qui se laisse couramment prendre pour une improvisation flexible, d'où une succession à sens unique se trouve totalement exclue grâce à ces retours irréguliers qui changent fondamentalement la perception de la forme canonique même*. »[21]

Na figura 4.28, ilustrada na página seguinte, representamos a expansão do gesto melódico da Secção II entre *Originel* (1974) e *Anthèmes*. Nas duas versões estão identificados os gestos "*anacrouse-accent-désinence*" e os dois grupos de sons (G1 e G2) que analisámos mais em detalhe.

[19] BOULEZ : 1963, p. 157.
[20] Ibid. p. 159.
[21] Ibid. p. 160.

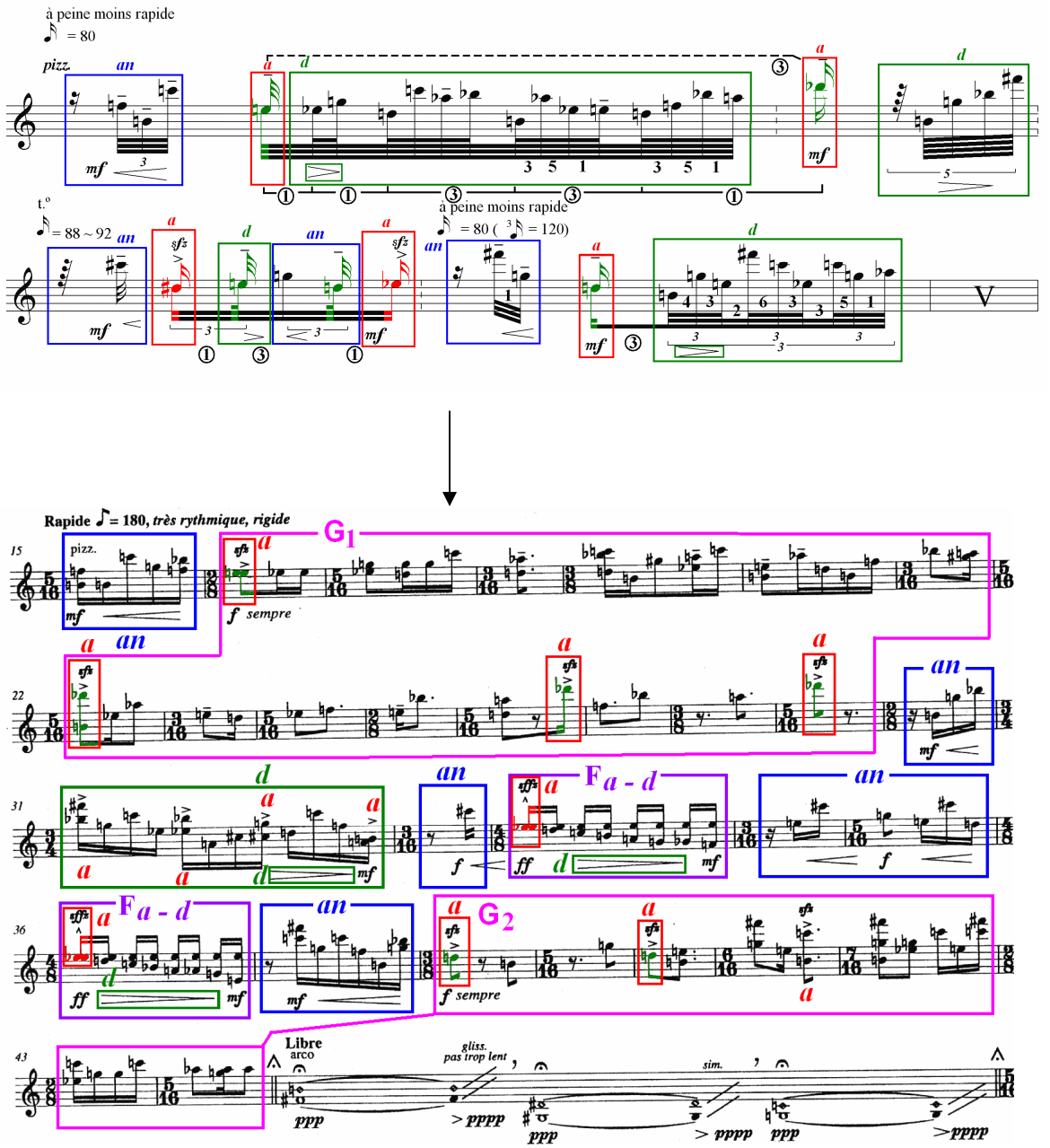


Figura 4.28. – Expansão do gesto melódico da Secção II entre o *Originel* de 1974 e *Anthèmes*

Na partitura de *Anthèmes* identificámos a roxo um gesto melódico designado *figura accent-désinence* (F a-d); este é um *elemento temático* que iremos analisar em pormenor no próximo capítulo.

Secção III

A Secção III de *Originel* de 1972 (fig. 4.29) tem como nota *polar accent* o fá# ao qual se segue um *satélite désinence* de dois sons. O envolvimento dinâmico em *decrescendo* e o *ralentando* deste *satélite* sublinham a *désinence*.

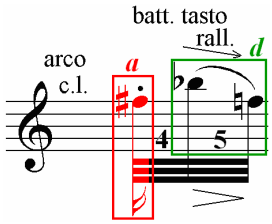


Figura 4.29. – Transcrição e análise da Secção III de *Originel* (1972).

Posteriormente, na versão de *Originel* de 1974 (fig. 4.30) a ordem das três notas é permutada – a *nota polar accent* fá# muda de registo e passa a ocupar uma posição central na secção.

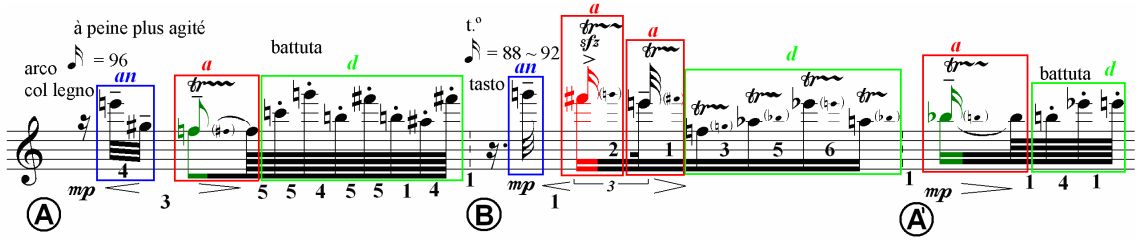


Figura 4.30. – Transcrição e análise da Secção III de *Originel* (1974).

Como podemos observar na figura 4.30, a expansão do gesto melódico desta segunda versão caracteriza-se pelo desenvolvimento de dois pequenos *satélites anacrouse* e três gestos *accent-désinence* que se iniciam com as notas *polares accent* fá, fá# e si b, às quais se segue um *satélite désinence*. Cada uma destas três *notas polares accent* vai formar uma zona harmónica com uma sonoridade própria devido ao seu conteúdo harmónico e ao modo de ataque. Em *Anthèmes*, o intervalo entre os *satélites anacrouse* e as *notas polares accent* será *preenchido* com um gesto melódico novo, *jeté*.

A primeira zona harmónica é formada em torno da *nota polar accent* fá. O início da sequência intervalar do *satélite désinence* [5 – 5 – 4 – 5 – 5] é simétrico

e utiliza os mesmos intervalos da versão anterior de *Originel*. O final deste *satélite désinence* tem uma sequência intervalar [1 – 4] que é simétrica em relação ao *satélite désinence* da última zona harmónica. O subconjunto do primeiro *satélite désinence* (0, 7, 11, 6) 4-8 T_6 tem o mesmo agregado sonoro da terceira zona harmónica noutra transposição (10, 11, 3, 4) 4-8 T_{10}; os dois *satélites désinence* têm em comum o modo de ataque *battuta*.

A segunda zona harmónica contrasta com as que a envolvem. Do ponto de vista tímbrico a sua sonoridade caracteriza-se pela utilização do arco sobre o *tasto* e tem como elemento melódico predominante o trilo. A sua sequência intervalar é singular na medida em que não se relaciona com as outras zonas harmónicas nem com a versão anterior de *Originel*. É de realçar o intervalo de 2.ª M descendente entre a *nota polar accent* fá# e o novo *accent* mi.

A transição entre a segunda e a terceira zona harmónica é muito ténue pelo facto de não existir entre as duas nenhum *satélite anacrouse*; a primeira nota desta zona harmónica, o trilo sobre o sib, vem na continuidade do *satélite désinence* anterior. Deste modo, é a alternância tímbrica entre arco *col legno* e *tasto* que explicita a estrutura desta secção: A B A'.

Na elaboração da Secção III de *Anthèmes*, Boulez vai manter esta estrutura:

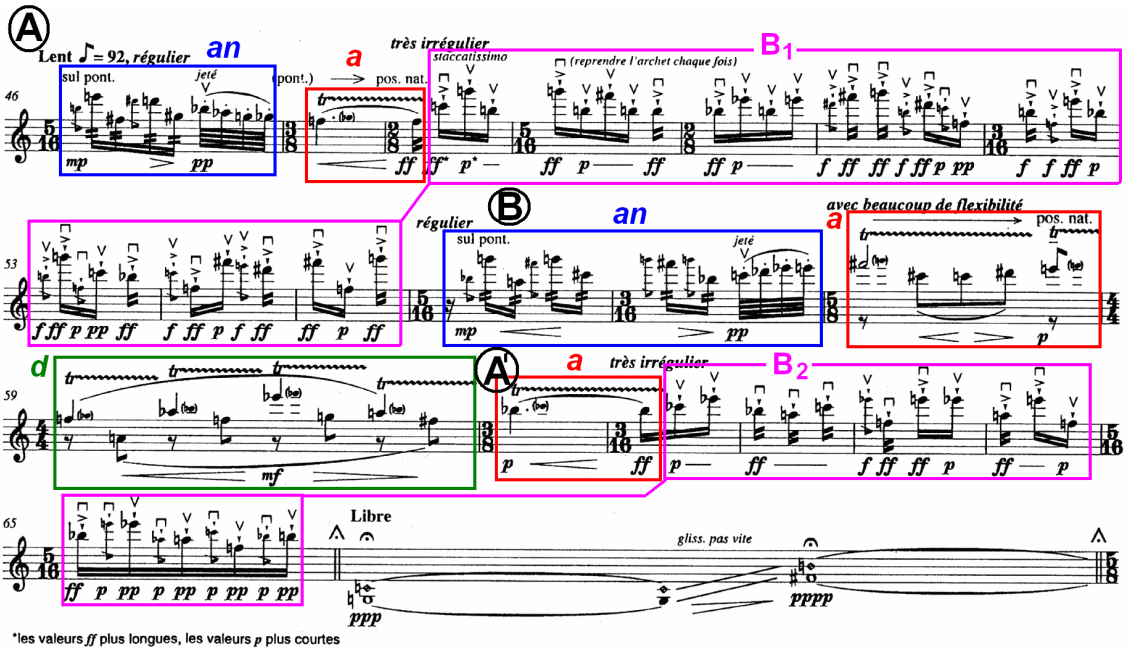


Figura 4.31. – Transcrição e análise da Secção III de *Anthèmes*.

Como podemos ver na figura 4.31, a expansão do gesto melódico da Secção III de *Anthèmes* passou pelas seguintes transformações:

- Os *satélites anacrouse* passam a integrar dois elementos tímbricos novos: *trémulo* em *sul ponticello* com apogiaturas e seguidamente o *jeté*;

- Os trilos da *nota polar accent* fá# e do *satélite désinence* da segunda zona harmónica são *ornamentados* por uma segunda voz;

- Os *satélites désinence* da primeira e da terceira zona harmónica *são* desenvolvidos num *contraponto* com quatro níveis de dinâmica: *pp*, *p*, *f* e *ff* identificados na partitura em dois blocos, B_1 e B_2, que iremos analisar.

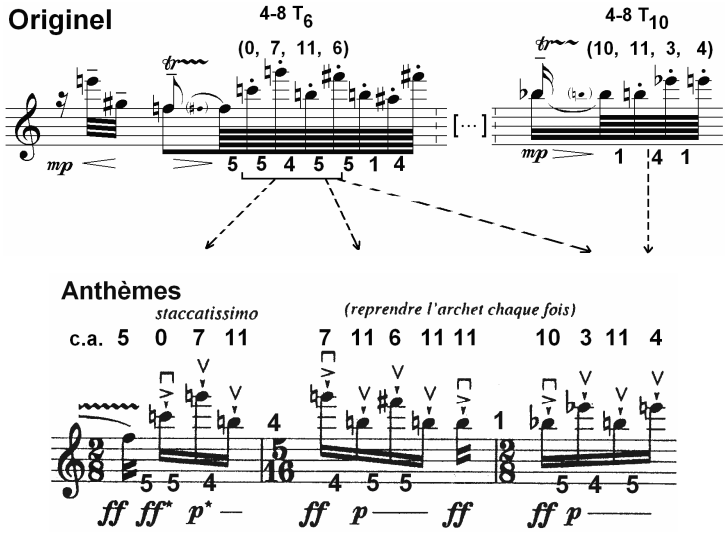


Figura 4.32. – Análise do Bloco 1 da Secção III de *Anthémes* (c. 48-50).

Os três primeiros compassos do Bloco 1 da Secção III de *Anthèmes* (fig. 4.32) são desenvolvidos a partir do *satélite désinece* de *Originel*. As seis notas deste *satélite* (0, 5, 6, 7, 10, 11) dão origem ao subconjunto (0, 6, 7, 11) 4-8 T_6 que organiza os dois primeiros compassos. No terceiro compasso este subconjunto surge noutra transposição (10, 3, 11, 4) 4-8 T_{10}, ou seja, o mesmo agregado sonoro da terceira zona harmónica com a sequência intervalar da primeira zona harmónica, [5 – 4 – 5].

Após estes primeiros três compassos a sequência intervalar do Bloco 1 torna-se mais irregular embora continue a ser organizada pelo mesmo agregado sonoro destes compasso iniciais: (0, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11), figura 4.33.

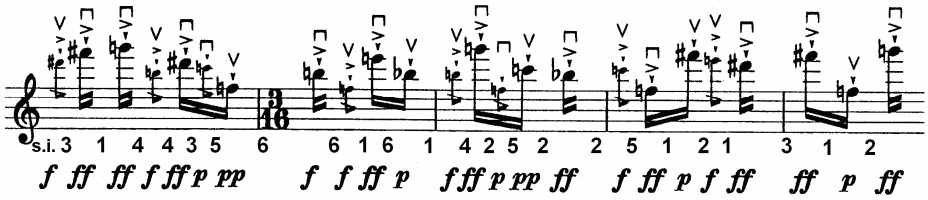


Figura 4.33. – Análise do Bloco 1 da Secção III de *Anthémes* (c. 51-55).

O Bloco 2 da Secção III de *Anthèmes* encontra-se na terceira zona harmónica desta secção, logo após o trilo sobre o si b (fig. 4.34). A harmonia que constitui B_2 tem origem no agregado sonoro (3, 4, 10, 11) 4-8 T_{10} de *Originel* a partir do qual o compositor desenvolveu dois novos agregados sonoros (3, 4, 8, 9) 4-8 T_3 e (4, 5, 9, 10) 4-8 T_4; assim, a harmonia de B2 é formada pelo conjunto (0, 3, 4, 5, 9, 10, 11). Tal como na primeira zona harmónica esta é uma parte da secção com um carácter *très irrégulier* e em *staccato*, apresentando uma escrita contrapontística pela alternância brusca de dinâmicas e uma sequência intervalar irregular.

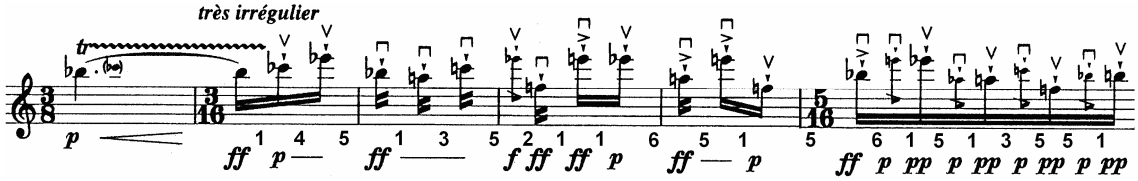


Figura 4.34. – Análise do Bloco 2 da Secção III de *Anthèmes* (c. 60-65).

A segunda zona harmónica ocupa uma posição central na secção. Como ilustra a figura 4.35, esta parte da secção desenvolve-se em torno dos trilos fá# e mi, *accent*, que são "preparados" por uma *anacrouse* em *sul pont.* e *jeté*; após os trilos *accent* segue-se um grupo de trilos *désinence*. A ornamentação do trilo principal por uma segunda voz é uma característica que já encontrámos na Secção I de *Anthèmes*.

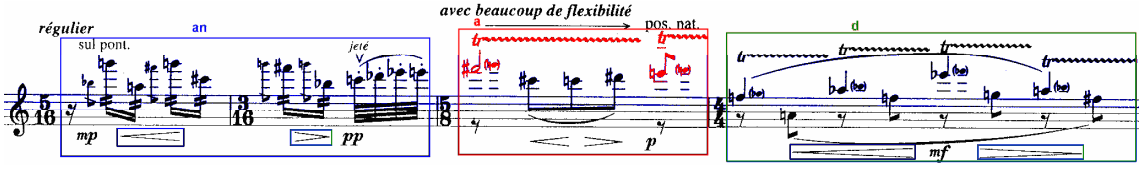


Figura 4.35. – Segunda zona harmónica da Secção III de *Anthémes* (c. 56-60).

Secção IV

A quarta secção de *Originel* de 1972 tem como *notas polares accent* o lá e o sol#, seguindo-se um *satélite désinence* de cinco sons. Estes dois gestos *accent-désinence*, num total de 12 sons: 6+6, dividem esta secção em duas partes. Podemos ainda identificar uma sequência intervalar simétrica que envolve as *notas polares accent*, com o sol# como eixo de simetria:

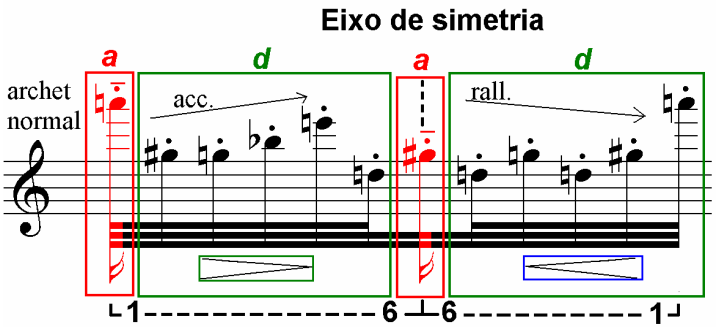


Figura 4.36 – Transcrição e análise da Secção IV de *Originel* (1972).

Na primeira parte da secção são expostas as seis notas que compõem a harmonia desta secção: (2, 4, 7, 8, 9, 10) 6-Z41 $T_{10}I$ e na segunda parte um subconjunto composto por quatro notas: (2, 7, 8, 9) 4-6 T_7. Apesar de, harmonicamente, a segunda parte ser um subconjunto da primeira, a sequência intervalar das duas partes é contrastante:

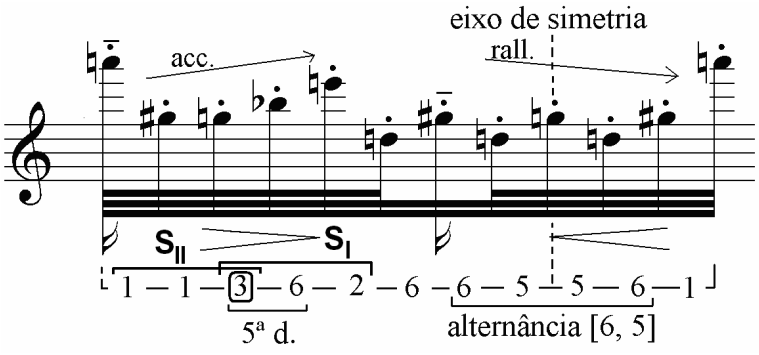


Figura 4.37. – Análise da sequência intervalar das duas partes da Secção IV de *Originel.*

Na primeira parte desta secção identificámos duas sequências intervalares de *Originel* (1972) utilizadas de forma imbricada: [1 - 1 - 3] da Secção II e [3 - 6 -2] do *satélite désinence* da Secção I. O harpejo de 5.ª d, sol - si b - mi, tem um contorno melódico ascendente, em *accelerando* e *diminuendo*, contrastando com a sequência intervalar [6 – 5 – 5 – 6], em *rallentando* e *crescendo* da segunda metade, onde passa a existir um novo eixo de simetria que passa pela nota sol.

A expansão do gesto melódico da segunda versão de *Originel* caracteriza-se pelo desenvolvimento de *satélites anacrouse* e de gestos *accent-désinence* mais estendidos que começam com as *notas polares accent* lá e sol#, respectivamente, às quais se segue um longo *satélite désinence*. Estes *satélites* são compostos por sequências intervalares em harpejo que se organizam de acordo com os intervalos da versão anterior em pequenos fragmentos dispostos de forma simétrica, como apresentamos na figura 4.38.

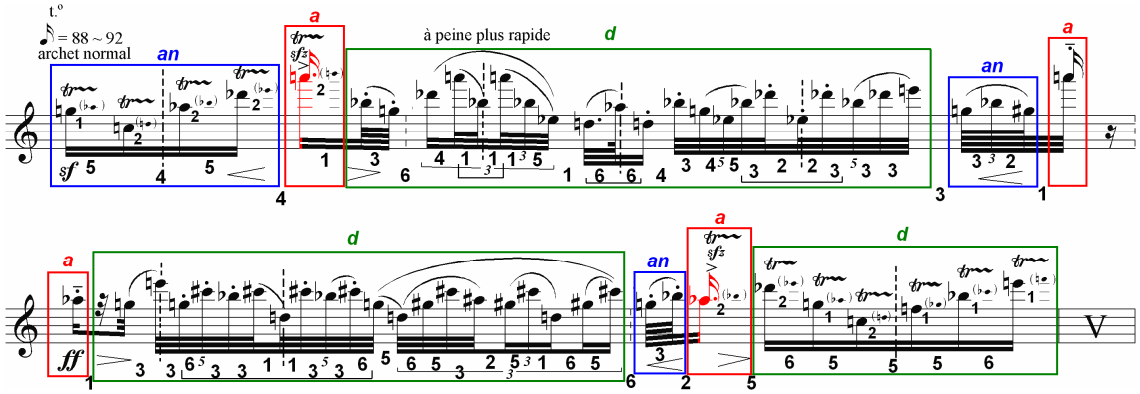


Figura 4.38. – Transcrição e análise da Secção IV de *Originel* (1974).

A macro estrutura da Secção IV do *Originel* de 1974 está dividida em duas partes, que correspondem a cada um dos pentagramas da figura 4.38 e que por sua vez se subdividem em outras duas, assinaladas pelo compositor com a barra de compasso a tracejado. Na tabela seguinte apresentamos o esquema formal da secção que tem uma organização rítmica simétrica:

Tabela IV – Organização rítmica simétrica da Secção IV de *Originel*

Parte I					**Parte II**				
4	1+2	1+2+3+3	5+5	3+1	2	5+5	4+3+2	2+1	6
30 sons					30 sons				

Da análise da secção, apresentada na Tabela IV, verificamos que cada metade tem um total de 30 sons e que existe uma simetria na construção rítmica dos *blocos* que compõem cada uma das metades e até de pequenos fragmentos da sequência intervalar. As figuras rítmicas dos grupos adoptam a seguinte ordem na primeira metade: grupo de semicolcheias, semicolcheia com ponto – duas semifusas, grupo de tercinas, grupo de 2 quintinas e tercina – fusa. Na segunda metade seguem a ordem simétrica, com ligeiras alterações.

Através da análise dos manuscritos de Pierre Boulez para a composição da Secção IV de *Anthèmes* que consultámos e transcrevemos na FPS, pudemos observar o modo como o compositor transformou o material musical do *satélite anacrouse* e do *satélite désinence* do *Originel* de 1974, representados, respectivamente, nas figuras 4.39 e 4.40.

Figura 4.39. – *Satélite anacrouse* da Secção IV do *Originel* de 1974.

Figura 4.40. – *Satélite désinence* da Secção IV do *Originel* de 1974.

Para o *satélite anacrouse* Pierre Boulez elaborou o seguinte manuscrito que transcrevemos na figura 4.41:

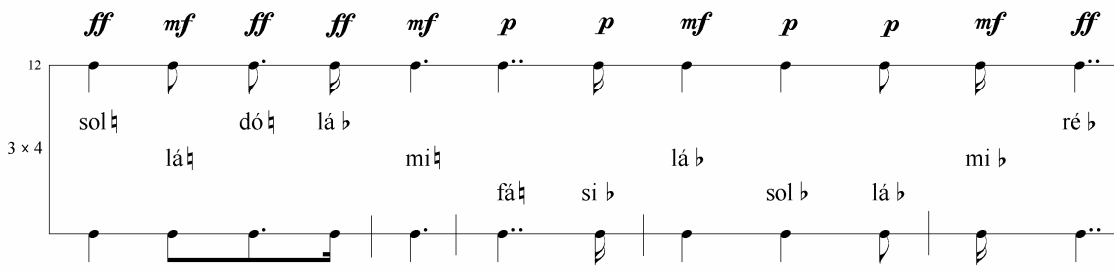


Figura 4.41. – Transcrição do primeiro manuscrito de Boulez da Secção IV de *Anthèmes*.

Para a análise deste manuscrito realizámos o esquema que apresentamos na figura 4.42:

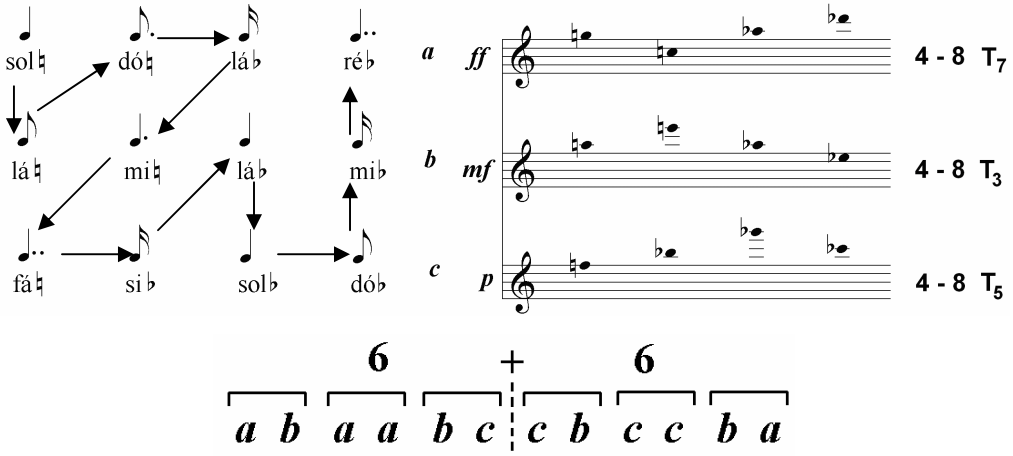


Figura 4.42 – Análise do primeiro manuscrito da Secção IV de *Anthèmes*.

As quatro notas do *satélite anacrouse* (7, 0, 8, 1) 4-8 T_7 vão ser transpostas formando dois novos agregados sonoros aos quais é aplicada uma dinâmica diferente: a) (7, 0, 8, 1), *ff* ; b) (9, 4, 8, 3) 4-8 T_3, *mf* e c) (5, 10, 6, 11) 4-8 T_5, *p*. O encadeamento das 12 notas/dinâmicas destes conjuntos segue uma ordem simétrica: *a b a a b c c b c c b a*. Esta sequência de 12 notas corresponde aos trilos da Secção IV de *Anthèmes* (c. 67-71), representados na figura 4.43.

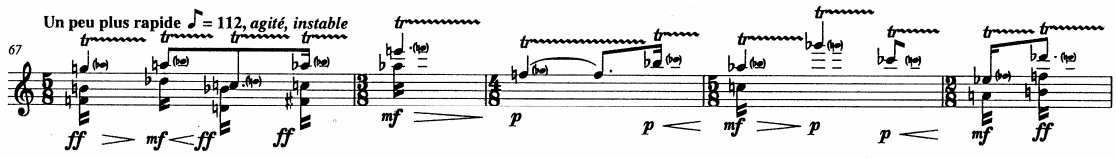


Figura 4.43. – Secção IV de *Anthèmes* (c. 67-71).

O desenvolvimento do *satélite désinence* do *Originel* de 1974 (fig. 4.40) segue um procedimento semelhante, que representamos na figura 4.44:

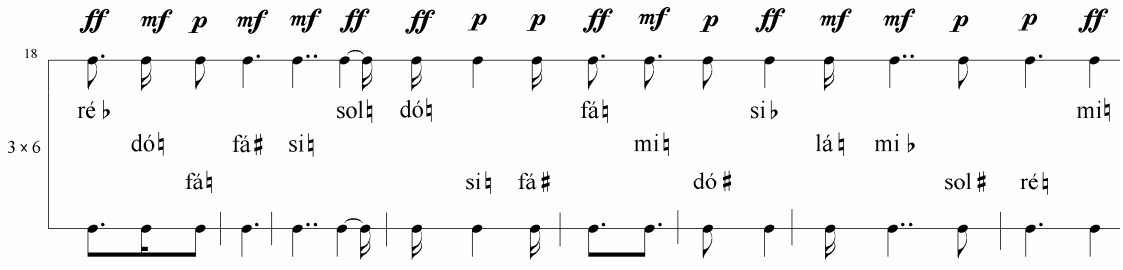


Figura 4.44. – Transcrição do segundo manuscrito de Boulez da Secção IV de *Anthèmes*.

Na figura 4.45 apresentamos o seguinte esquema de análise:

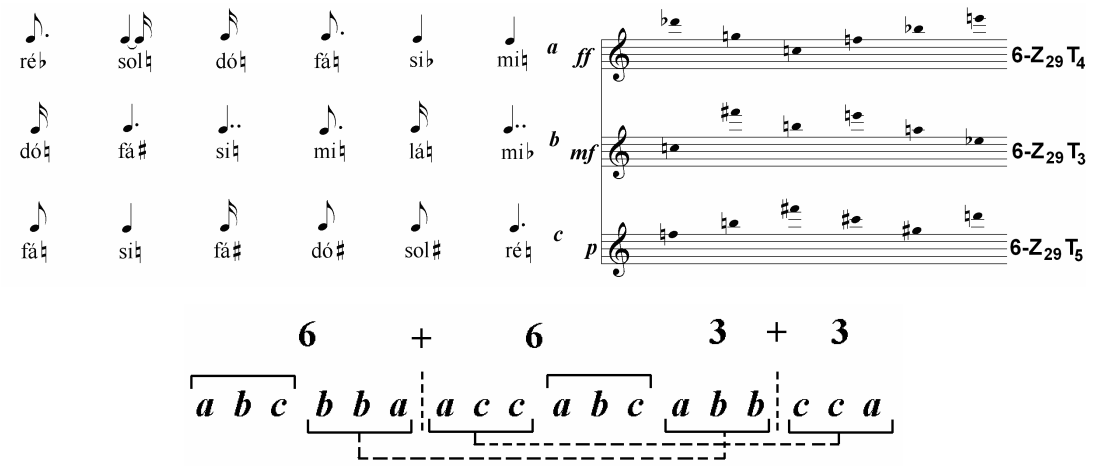


Figura 4.45. – Análise do segundo manuscrito da Secção IV de *Anthèmes*.

Esta sequência de 18 notas e dinâmicas corresponde aos trilos da Secção IV de *Anthèmes*, (c. 81-88), representados na figura 4.46.

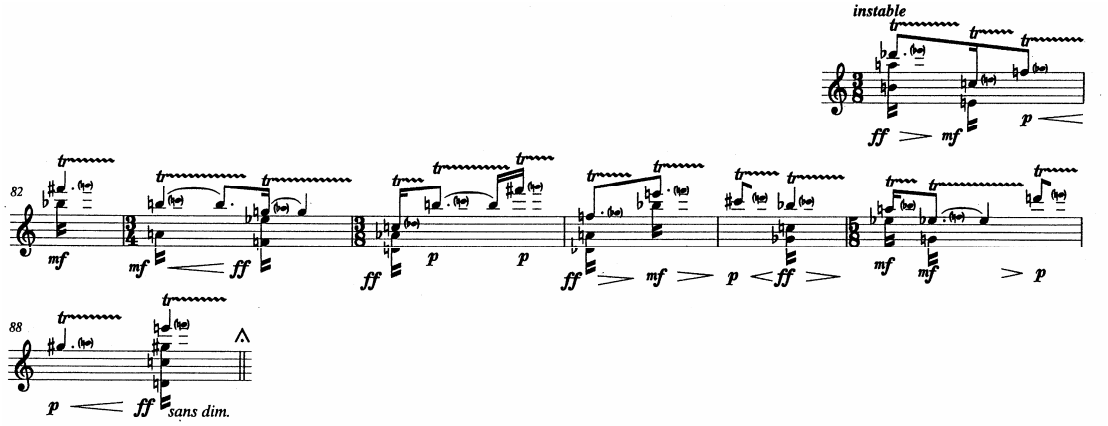


Figura 4.46. – Secção IV de *Anthèmes* (c. 81-88).

Alguns dos trilos dos Grupos 1 e 2 de *Anthèmes* têm agregada uma nota ou acordes de duas ou três notas. Estes acordes com trilo constituem uma sonoridade particular em *Anthèmes*; a sobreposição dos dois objectos sonoros, o acorde e o trilo, cria um novo gesto: *accent – résonance*; seguidamente a dinâmica pode fazer a *extinção* sonora ou *dirigir* o trilo para o novo *accent*. A construção destes acordes privilegia os intervalos |4| e |6|.

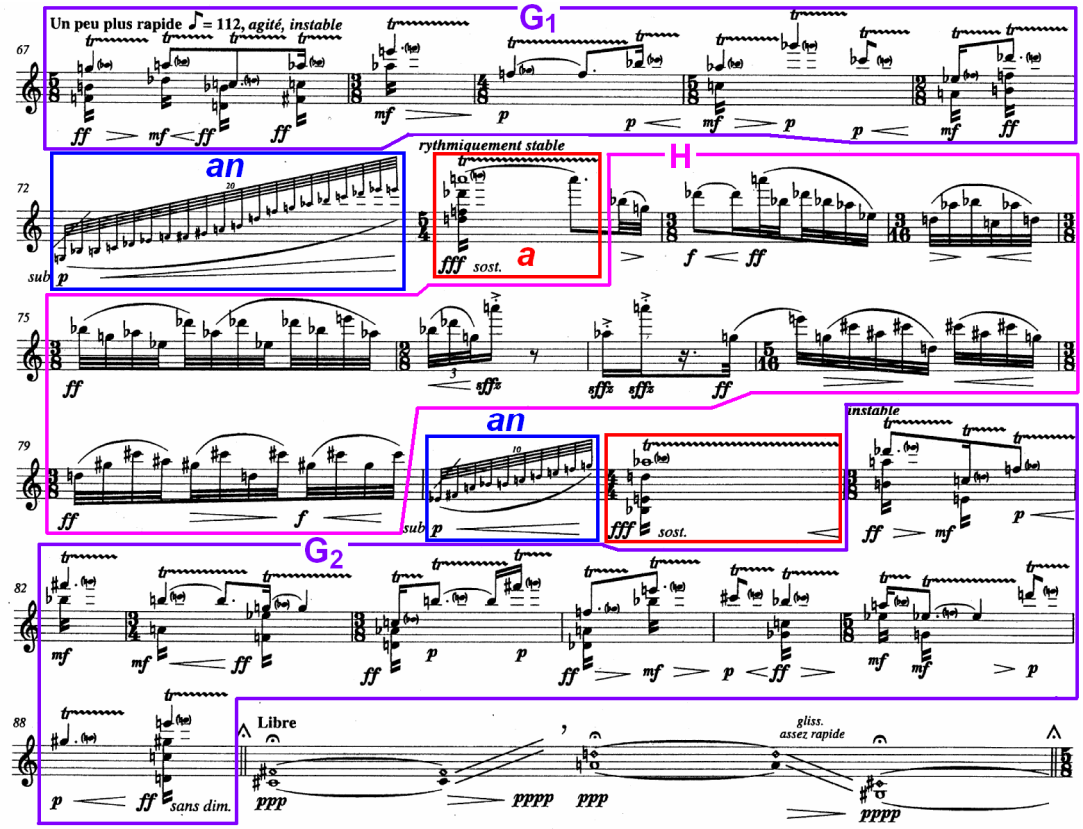


Figura 4.47. – Transcrição e análise da Secção IV de *Anthèmes.*

Como podemos ver na figura 4.47, as duas *notas polares accent*, lá e sol#, são preparadas com um *satélite anacrouse* mais extenso, semelhante ao *jeté* da Secção I. Estas *anacrouses* fazem a ligação entre as três partes da secção: A, B, A'. Na parte central, representada com H na figura anterior, são desenvolvidos os *harpejos* dos grupos *désinence* de *Originel*; nestes grupos, a irregularidade das ligaduras cria novas acentuações.

Secção V

A secção V de *Originel* de 1972 é a mais curta tendo como *nota polar accent* o dó# e *désinence* o dó.

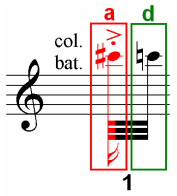


Figura 4.48. – Transcrição e análise da Secção V de *Originel* (1972).

Na segunda versão a ordem destas duas notas é alterada. A secção inicia-se com um trilo sobre a *nota polar accent* dó, ao qual se segue um *satélite désinence*, formando a primeira zona harmónica; a sequência intervalar é [5 – 5 – 4 – 6 – 1 – 2]. A segunda zona harmónica tem um conteúdo harmónico e uma sequência intervalar bastante diferente [1 – 6 – 2 – 3 – 5 – 1]. O trilo é outra característica que contrasta com a primeira zona harmónica. No último intervalo as notas dó – réb têm a mesma representação gráfica o que indica uma intenção do compositor em destacar a nota dó que muda de registo e o intervalo |1|.

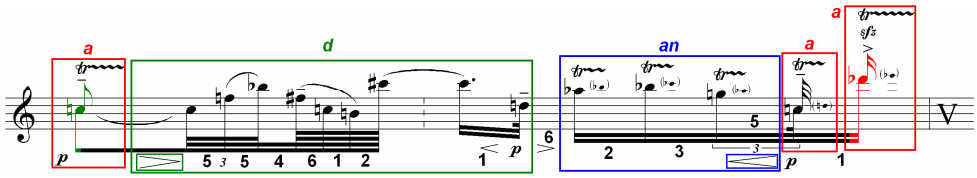


Figura 4.49. – Transcrição e análise da Secção V de *Originel* (1974).

Na Secção V de *Anthèmes*, Boulez vai desenvolver este material incorporando elementos tímbricos e temáticos de secções anteriores: o *jeté* e a segunda voz sobre o trilo principal da Secção I e o *contraponto* de dinâmicas, *irregulier*, da Secção III. O *mode de jeu* da primeira parte alterna entre *sul tasto* e *pos. nat.* enquanto que a segunda parte é realizada em *sul tasto*.

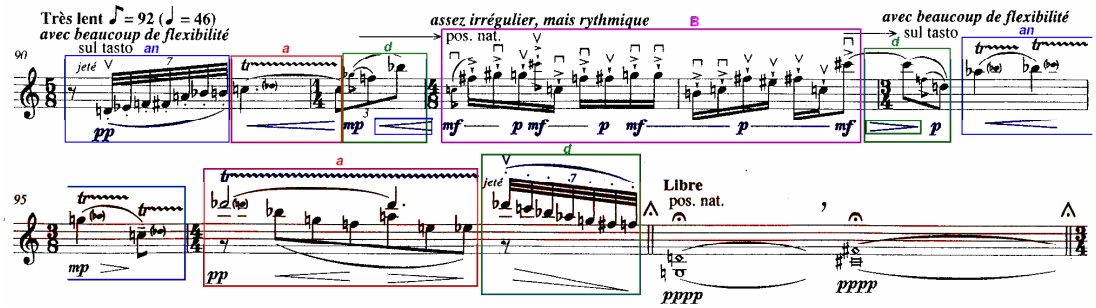


Figura 4.50. – Transcrição e análise da Secção V de *Anthèmes.*

Secção VI

Como vimos no início deste capítulo a secção VI de *Originel* de 1972 divide-se em três partes: VI1, VI2 e VI3. Seguidamente iremos analisar a evolução de cada uma dessas partes individualmente.

A Secção VI1 de *Originel* (1972) é composta por um longo trémulo sobre a *nota polar accent* ré que é "interrompida" por pequenos *blocos* de notas também em *trémulo*.

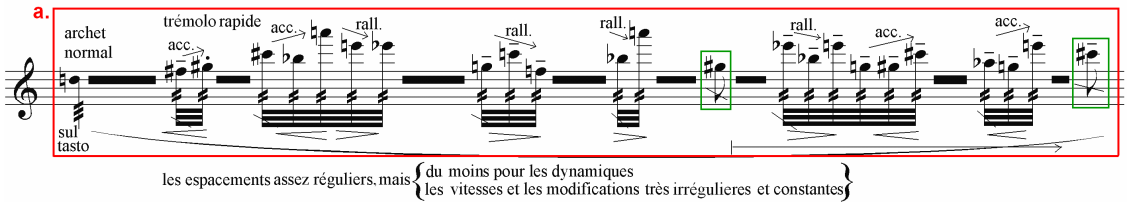


Figura 4.51. – Transcrição e análise da Secção VI1 de *Originel* (1972).

Na segunda versão de *Originel* (1974) a Secção VI1 passa a ser realizada em *legato*. As notas dos *blocos* sonoros são ligadas à nota ré, em *crescendo*, num gesto *anacrouse* que prepara a última nota de cada bloco, marcado pelo trilo.

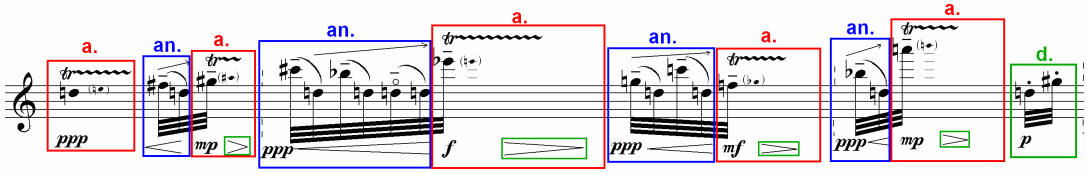


Figura 4.52. – Transcrição e análise de um excerto da Secção VI1 de *Originel* (1974).

Em *Anthèmes*, o compositor *ornamenta* a versão de *Originel* de 1974 através dos grupos *veloce*, semelhantes ao *jeté* da secção I (fig. 4.53). As duas notas em staccato, ré e sol#, de *Originel* (1974), são desenvolvidas num gesto mais amplo, com um golpe de arco *moitié crins, moitié bois*, em *rallentando* e *diminuendo*. Esta figura melódica interrompe a dialética: figura *veloce* – trilo; no próximo ponto do trabalho iremos analisar a sua função temática nesta obra.

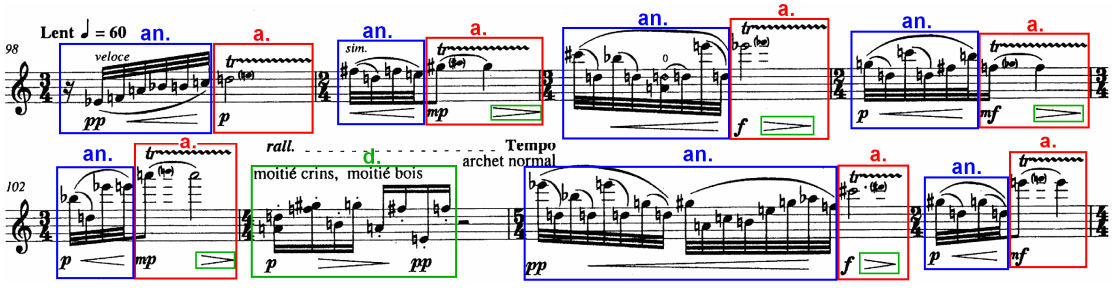


Figura 4.53. – Reprodução e análise de um excerto da Secção VI1 de *Anthèmes*.

A Secção VI2 de *Originel* (1972) caracteriza-se por grupos de notas espaçados de forma *irregular* e com acentuações de notas repetidas (fig. 4.54).

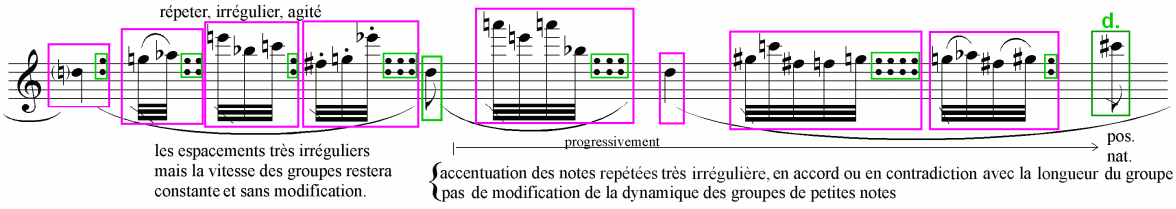


Figura 4.54. – Transcrição e análise da Secção VI2 de *Originel* (1972).

Na segunda versão de *Originel* (1974) a ordem destes blocos de notas é alterada e o compositor indica o envolvimento dinâmico de cada bloco de notas; deixa de existir uma acentuação de notas repetidas como na versão anterior, mas existe uma alternância entre *pizzicato* e arco (fig. 4.55).

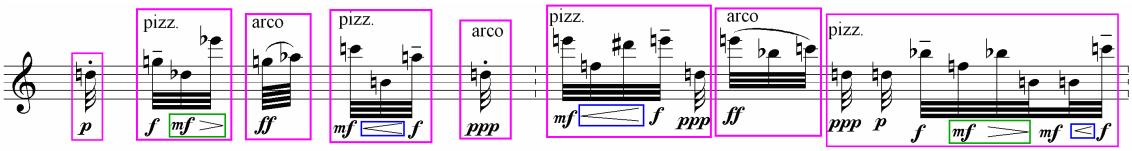


Figura 4.55. – Transcrição e análise de um excerto da Secção VI2 de *Originel* (1974).

Em *Anthèmes*, percebemos a construção de quatro *personagens* que se diferenciam umas das outras através de diferentes modos de ataque: *ricochet* (*calme, régulier*), *pizz.* (*agité*), arco (*brusque*) e *pizz.* (*calme, retenu*) e da própria construção melódica. A ordem pela qual estas *personagens* aparecem é extremamente *irregular* ; através deste procedimento o compositor pretende criar um jogo de surpresa/reconhecimento com o ouvinte.[22]

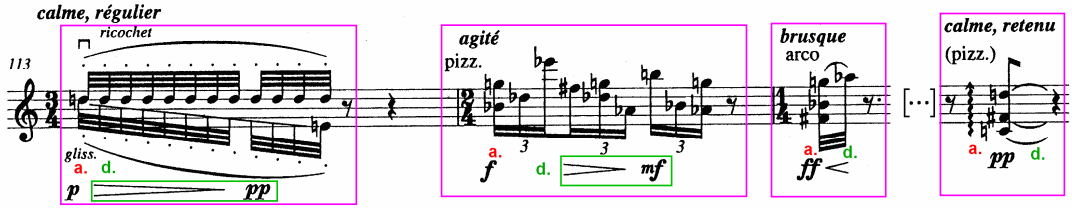


Figura 4.56. – Reprodução e análise de um excerto da secção VI2 de *Anthèmes.*

[22] Este jogo utilizando material temático será analisado no próximo capítulo.

A Secção VI3 de *Originel* (1972) é escrita em *trémulo rápido* sobre a nota ré e com blocos de notas também em *trémulo*. Esta versão de *Originel* termina com a nota ré *col. batt.*; esta figura marca a *désinence* final da obra.

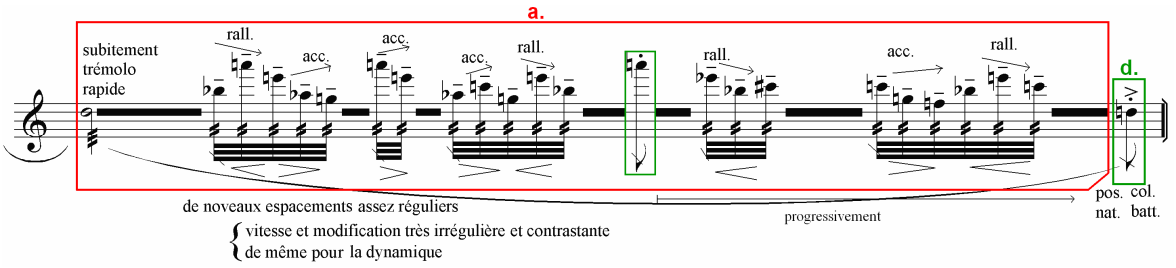


Figura 4.57. – Transcrição e análise da Secção VI3 de *Originel* (1972).

Na segunda versão de *Originel* (1974), o compositor vai ligar as notas dos blocos em *trémulo* da versão anterior[23] à nota ré, sendo que a última figura de cada grupo termina com um trilo. Esta dialéctica, grupo legato – trilo, é interrompida por motivos melódicos em *staccato* (fig. 4.58).

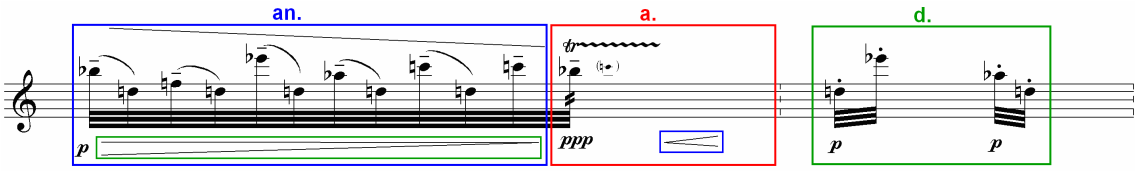


Figura 4.58. – Transcrição e análise de um excerto da Secção VI3 de *Originel* (1974).

Em *Anthèmes* os grupos de notas ligadas ao ré vão permanecer sem grandes alterações, no entanto, vai fazer uma metamorfose do trilo sobre a última nota de cada grupo. O trilo passa a ser *escrito por extenso* e em *sul ponticello*; este trilo tem duas vozes: a voz superior é fixa e a segunda voz, inferior, movimenta-se ascendentemente. Por outro lado, o compositor vai estender o gesto melódico das figuras em *staccato.*

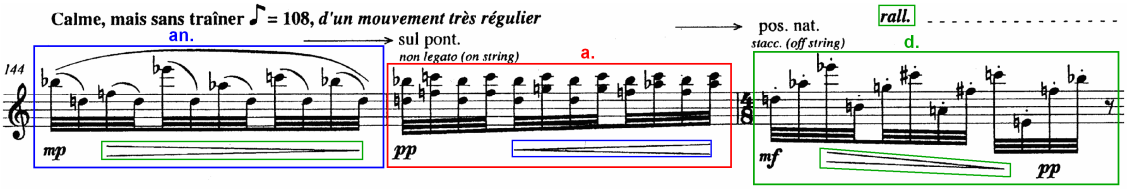


Figura 4.59. – Reprodução e análise de excerto da secção VI3 de *Anthèmes* (c. 144-146).

[23] No *Originel* de 1974 os agregados sonoros destes blocos têm outra harmonia, embora mantenham algumas notas comuns com a versão anterior.

No final da obra, compasso 165, o trilo converge para a nota ré que é mantida inicialmente sem vibrato, *non vib.* e, seguidamente, em harmónico. A obra termina com a figura *c.l. batt*.

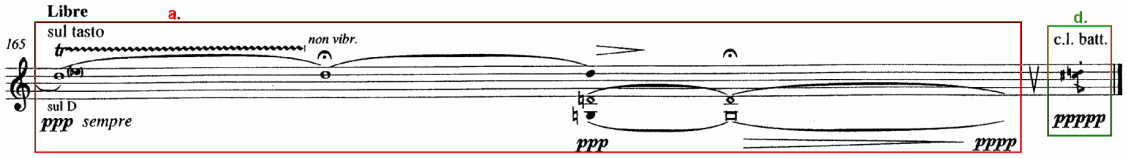


Figura 4.60. – Reprodução e análise do último compasso da secção VI3 de *Anthèmes* (c.165).

4.2.3. Secção Introdutória

Como referimos a propósito da encomenda de *Anthèmes* (cf. capítulo 3.3.), Boulez escreveu uma primeira versão desta obra em 1991. Nesta primeira versão ainda não existe Secção Introdutória, pois esta foi a última secção da obra a ser escrita. Na FPS, Dossier J5 a[6], encontra-se o manuscrito da Secção Introdutória. Neste documento Boulez indica que esta secção é para ser adicionada, como início da obra, na versão que seria publicada pela UE, em Maio de 1992.

A Secção Introdutória é, deste modo, a única parte da peça que não resulta directamente da evolução *genética Originel – Anthèmes*. Esta é a secção mais curta da obra, onde é apresentado algum do material sonoro que vai ser desenvolvido noutras secções. A evolução do gesto melódico das outras secções de *Anthèmes*, objecto de estudo da alínea anterior, não se verifica nesta secção, uma vez que o manuscrito do Dossier J5 a[6] a apresenta na versão em que foi editada pela UE, em 1992.

A análise do gesto melódico desta secção baseia-se nos mesmos conceitos já referidos, «*anacrouse-accent-désinence*» e «*satélite-polo*». A secção inicia-se com um *satélite anacrouse*, com carácter *brusque* e em *crescendo* que prepara o primeiro *accent* sobre a nota ré, em trilo. O *diminuendo* sobre o trilo é uma ligeira *désinence* e o novo *crescendo* conduz a duas *figuras accent-désinence*, *batt. (archet normal)* e *ricochet ad lib.*[24] O ré, em *c.l. batt.*, corresponde

[24] Designamos estes objectos sonoros por *figuras accent-désinence* na medida em que o envolvimento da dinâmica destaca o seu início, *accent*, e o *diminuendo* é responsável pela

à *désinence* que marca o final da secção. Segue-se um longo ré em harmónico que separa esta secção da próxima. Estas notas longas em harmónico, que designamos *sinal*, serão estudadas na alínea 4.3.1.

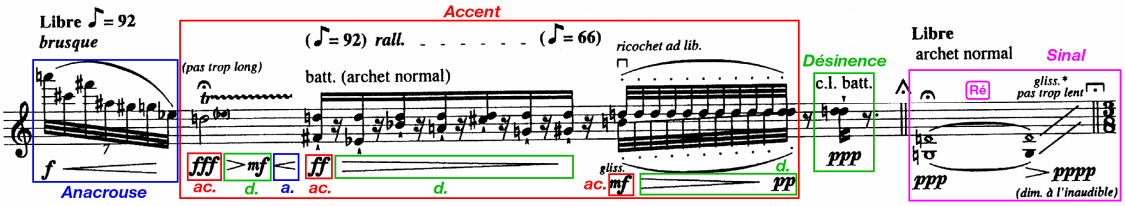


Figura 4.61. – Transcrição e análise da Secção Introdutória de *Anthèmes*.

4.3. O título *Anthèmes* – um jogo com as palavras anthem e thèmes

O título desta peça de violino é uma referência à palavra inglesa anthem e à palavra francesa *thème*, tal como nos diz Boulez: «*Le titre, c'est un peu un jeu de mots… C'est à la fois «hymne» et «thème». Le mot «anthem» signifie en anglais «hymne», tout simplement, hymne national, par exemple. Mais ici, j'ai pris un mot qui n'a plus de sens en français, mais qui fait à la fois référence à «hymne» au sens anglais et au mot «thèmes».* »[25] Este "jogo de palavras" é interessante na medida em que está na origem de um neologismo, a palavra *anthèmes*. Este não é, no entanto, um simples "jogo de palavras". Consideramos que Boulez, ao escolher o título *Anthèmes* para esta peça, pretende integrar as seguintes dimensões: anthem reflecte a estrutura da obra e thèmes referencia o material temático da mesma.

Assim, o título *Anthèmes* sintetiza o pensamento do compositor para a organização macro estrutural da obra, ao mesmo tempo que, fazendo referência à palavra *thèmes*, relaciona também os elementos micro estruturais temáticos que o compositor integra no discurso musical da obra. Seguidamente vamos analisar estas duas dimensões do título: a macro organização e os elementos de estilo do desenvolvimento temático de *Anthèmes*.

---

désinence. As *figuras accent-désinence* serão estudadas no capítulo 4.3.2.1. Podemos observar, mais uma vez que a dinâmica é responsável pela ligação entre os diversos objectos sonoros.

[25] BOULEZ : 1997, cf. Anexo VI, p. 243.

4.3.1 A macro organização de *Anthèmes*

Como referimos no primeiro capítulo, ao longo da sua actividade como compositor, Boulez procurou formas de estruturar a sua música que se afastavam dos modelos musicais preestabelecidos. A poesia de Char e Mallarmé e a organização da *grande forma* na obra de Wagner foram influências determinantes para o estilo composicional de Boulez no que se refere à concepção de formas capazes de integrar o material musical em expansão.

Como vimos através da evolução *genética* da partitura de *Anthèmes*, a sua macro organização, composta por seis secções principais, resulta do desenvolvimento das respectivas secções da parte de violino de *Originel* de …*explosante-fixe*…. A este respeito Boulez refere: "*Pour Anthèmes, j'ai pris un passage de la partition de violon de …explosante-fixe… et j'en ai fait quelque chose de nouveau, un peu comme on utilise une pierre d'un monument pour construire un nouvel édifice*."[26]

Estas seis secções de *Originel* são preservadas na criação de *Anthèmes* enquanto base de trabalho para uma nova estrutura mais elaborada, inspirada nas antigas formas estróficas dos hinos, que em inglês se designam anthem, como refere Boulez: "*Anthèmes, comme Répons, fait référence à une forme musicale très ancienne. A l'origine, les «anthems» sont, pour résumer, des psalmodies de type strophique […] Le choix du titre a été influencé par un souvenir d'enfance: les psaumes chantés lors de la semaine sainte (par exemple la Lamentation du Prophète Jérémie) et leur articulation clairement strophique marquée par les lettres hébraïques aleph, bêt, guimel, etc*."[27]

A estrutura estrófica, mencionada por Boulez, encontra-se ilustrada na imagem da página seguinte onde está representado um excerto da parte inicial do texto da Lamentação do Profeta Jeremias. Na imagem podemos distinguir uma secção introdutória com o *título* do texto, com as letras hebraicas, aleph e beth, que seccionam o respectivo texto e, entre estas duas letras, a primeira secção.

[26] Ibid., p. 33.
[27] BOULEZ – FINK : 2000, p. 34.

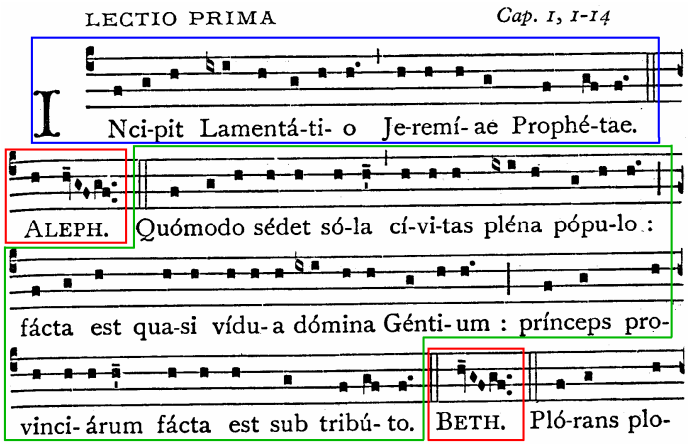


Figura 4.62. – Reprodução de um excerto de *Incipit Lamentátio Jeremíae Prophétae*[28]

A estrutura estrófica que representamos na figura 4.62 é adopta por Boulez em *Anthèmes*, como podemos ver na imagem seguinte:

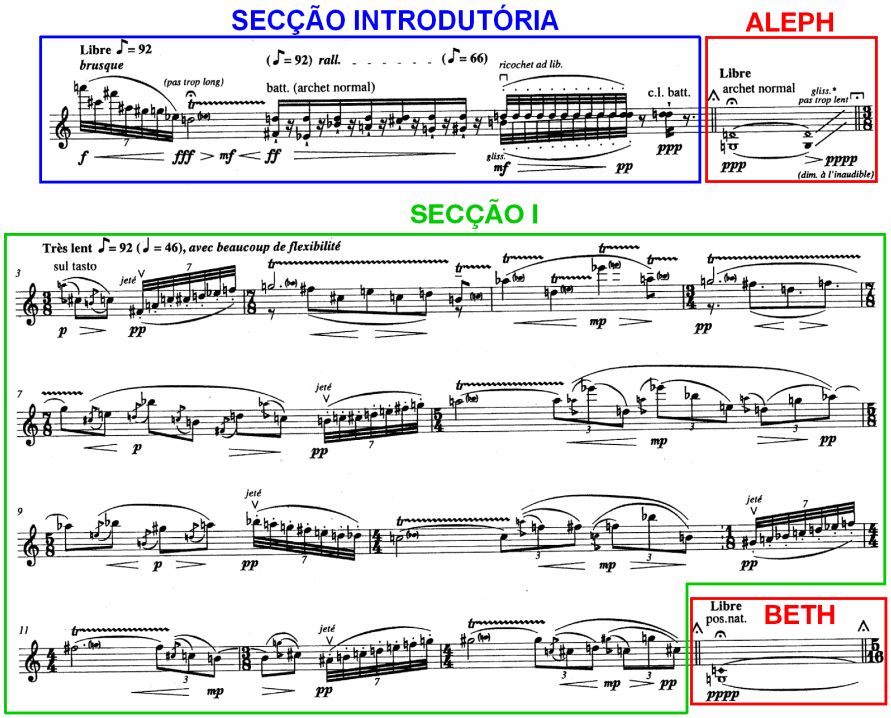


Figura 4.63. – Análise formal do início de *Anthèmes.*

Assim, a característica principal da macro estrutura de *Anthèmes* é a divisão da obra em sete secções contrastantes que estão *sinalizadas* por notas longas em harmónico. A utilização destas notas entre as várias secções confere

[28] In *Liber usualis*, p. 631.

um carácter cíclico à obra. Pelas suas características tímbricas e pela sua utilização estrutural na obra, estas notas em harmónico recebem a designação de *Sinal*. Este é um conceito da linguagem composicional de Boulez desenvolvido no livro *Jalons:* « *Pour composer, il doit y avoir identité de méthodes à l'interior et à l'extérieur du phénomène structurel proprement dit. En dehors des matrices thématiques, l'évidence de la composition se base aussi sur ces notions que j'ai appelées les signaux et les enveloppes, les signaux étant d'ordre ponctuel, les enveloppes de caractère global. Si les matrices déterminent les figures et servent à les «typer», les signaux servent à marquer les points d'articulation d'un développement, d'une forme. Un signal peut être considéré, avant tout, comme un moyen mnémotechnique.* » [29] De seguida Boulez indica alguns exemplos de *sinais* que podemos percepcionar na obra de Wagner e Bach: « *Quand, dans Wagner, un leitmotiv revient isolé, et non inclus dans une polyphonie, il est évident qu'il s'agit d'un signal de ce type. Quand Bach revient à l'unisson, après une polyphonie à voix multiples, il s'agit aussi d'un signal : la mémoire enregistre immédiatement le changement dans le type d'écriture, la réduction de l'écriture à une composante unique ; avant d'absorber la relation thématique, la perception la plus sommaire signal à l'auditeur un changement de régime et le met en alerte sur l'évolution formelle.* »[30] Generalizando o conceito de *sinal* Boulez menciona vários exemplos que podem ajudar-nos a perceber o sentido mais profundo e global que este conceito tem na sua linguagem musical: «*Un signal, cela peut être aussi un type d'écriture. Passer d'une écriture polyphonique à une écriture monodique, cela constitue un signal, passer d'une écriture ornementale à une écriture stricte, c'est encore un signal. (…) il y a une infini variété de signaux, depuis le signal tout à fait isolé, unique, jusqu'à une famille de signaux. Dans cette famille de signaux, on peut développer au fur et à mesure une thématique, et ce qui était au départ la signalisation – secondaire – des articulations d'un type d'événement peut devenir la structure principale, la thématique audible (…). Un signal est, en quelque sorte, une réduction de la thématique à un élément plus fort qui absorbe tous les autres: signal fixe, signal variable, il indique d'une façon tellement forte qu'il devient thème ; destiné d'abord à faire remarquer les points remarquables d'une structure,*

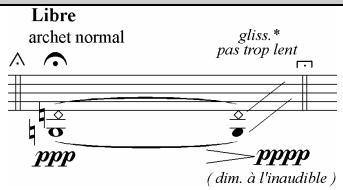
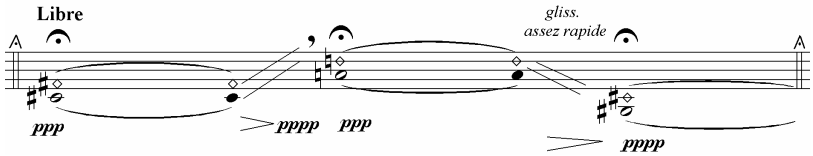
[29] BOULEZ : 1989, p. 267.
[30] Ibid., p. 267-268.

il devient structure, moyen d'expression. Explication d'une structure complexe par un phénomène réduit et plus évident, à la fois il fait voir et dissimule. » [31]

De acordo com esta definição de *sinal* podemos identificar em *Anthèmes* dois tipos de *sinais*: os *estruturais* e os *temáticos*. Os primeiros seccionam a macro estrutura da obra, enquanto os segundos articulam diferentes zonas no interior das secções, indicando-nos mudanças micro estruturais. A designação de *sinais temáticos* para este segundo tipo de *sinal* resulta do facto de eles serem objectos sonoros coesos que, para além da sua função *sinalizadora*, têm também uma função temática, como veremos seguidamente.

Na tabela seguinte estão representados três exemplos de *sinais estruturais* usados em *Anthèmes* cada um com uma configuração diferente.

Tabela V – Tipos de *Sinais* estruturais de *Anthèmes*.

Harmónico	Imagem
Com *glissando*	
Estático	
Composto	

Os *sinais* que designamos *temáticos* estão integrados no interior das secções de *Anthèmes*. Seguidamente iremos analisar alguns exemplos destes *sinais* das secções: *Introdutória*, II, IV e VI.

Um tipo de *sinal temático*, utilizado nesta obra, tem características percussivas, como nos diz Boulez: «*La percussion, hors la musique proprement dite, peut être considérée comme chargée de transmettre des signaux.*»[32] O caso

[31] Ibid., p. 269.
[32] Ibid., p. 147.

mais notório deste tipo de *sinal* é o objecto sonoro *col legno*. Este objecto sonoro é utilizado apenas duas vezes na obra: na secção Introdutória e no final da obra. Estes *sinais* têm um carácter *dramático*, como o próprio compositor afirma a propósito da utilização do modo de ataque, *col legno*, na última nota da obra: «(...) *s'amincit encore jusqu'à rester sur une seule note qui est coupée par un geste à la fois humoristique et très volontaire du violon qui dit: «Maintenant, ça suffit, au revoir* !»[33] Este objecto sonoro *sinaliza* o final da obra.

Figura 4.64 – S*inal temático* (*c.l. batt*)

Na secção II surgem dois objectos sonoros que contrastam com a textura da secção pelo seu ritmo regular e pelo gesto quase cromático do seu contorno melódico. Estes objectos sonoros *sinalizam* uma mudança harmónica no interior da secção, como referimos anteriormente.

Figura 4.65 – *Sinal temático* (*pizz.*)

Na secção IV surgem dois objectos sonoros (quialtera em legato) que têm duas funções. A primeira é sinalizarem a mudança de textura entre a parte A (acordes com trilos) e B (harpejos em legato) e novamente A (acordes com trilo). Como segunda função têm a preparação do trilo sobre as duas notas mais importantes da secção: o lá e o sol#.

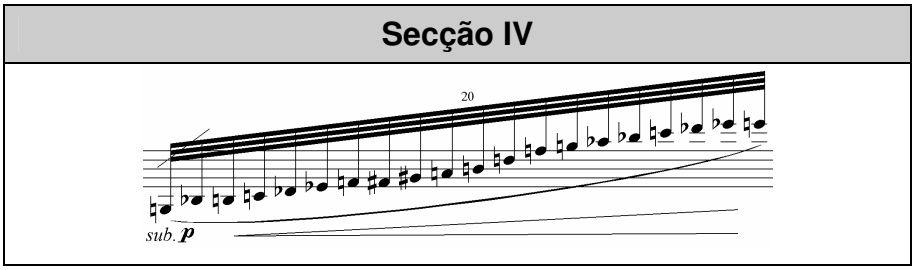


Figura 4.67 – *Sinal temático* (*jeté*)

[33] BOULEZ : 1997, cf. Anexo VI, p. 245.

4.3.2. Alguns aspectos de estilo no desenvolvimento temático de *Anthèmes*

4.3.2.1 A metamorfose das figuras temáticas de *Anthèmes*

As primeiras obras de Pierre Boulez caracterizavam-se por uma abordagem técnica e estética que se afastava do conceito de tema. Influenciado pela obra atonal dos compositores da *Segunda Escola de Viena*, Boulez considerava que a música devia ser destituída de qualquer referência temática, no entanto, esta atitude estética evoluiu: « (…) à *l'époque de ma très grand jeunesse, je pensais que toute la musique devait être athématique, sans aucun thème, et finalement je suis persuadé maintenant que la musique doit se baser sur des choses qui peuvent être reconnaissables mais qui ne sont pas des thèmes au sens classique, mais des thèmes où il y a une entité qui prend des formes différentes mais avec des caractéristiques si visibles qu'on ne peut pas les confondre avec une autre entité*. »[34] Nesta intervenção, Boulez reconhece a importância de uma nova gramática musical que integre *entidades temáticas* cuja função é tornar mais perceptível o discurso musical da obra para o ouvinte. Esta posição estética e técnica na música mais recente de Boulez tem como consequência a recriação do conceito de tema.

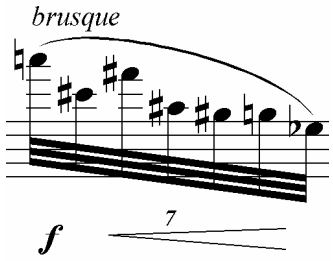
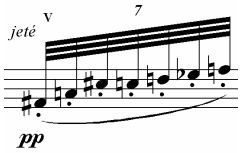
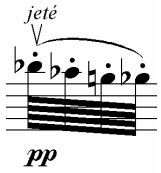
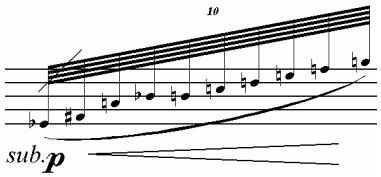
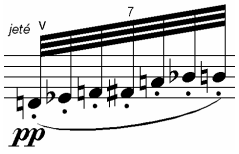
Na música de Boulez, a construção de *entidades temáticas* está intimamente relacionada com a evolução do gesto melódico que estudámos na segunda alínea deste capítulo. Como verificámos neste estudo, a evolução do gesto "*anacrouse-accent-désinence*" de cada secção de *Originel* (1971 e 1974) e *Anthèmes* passou por uma ornamentação mais intrincada das estruturas originais. Apesar de encontrarmos os mesmos gestos melódicos nestas partituras, a escrita de *Anthèmes* distingue-se das duas versões de *Originel* pela forma sistemática como o compositor envolve alguns gestos melódicos, utilizando o mesmo ritmo, contorno melódico idêntico e um modo de ataque constante. Assim, a "envolvente" do gesto melódico torna estas figuras reconhecíveis auditivamente o que lhes confere uma sonoridade temática.

[34] BOULEZ : 1997, cf. Anexo VI, p. 244.

O gesto melódico das figuras temáticas de *Anthèmes* vai sofrer transformações quantitativas e qualitativas ao longo da obra, mas a sua identidade auditiva mantém-se reconhecível. Seguidamente, apresentamos uma série de quadros que ilustram um exemplo das figuras temáticas de cada secção de *Anthèmes* e onde é possível observar a sua evolução ao longo da obra. O compositor desenvolve o material temático em articulação com o gesto «*anacrouse-accent-désinence*».

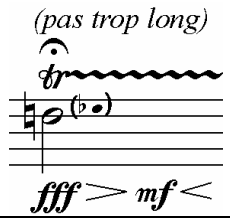
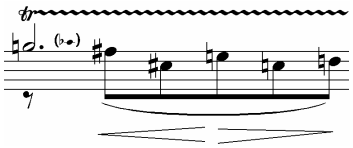
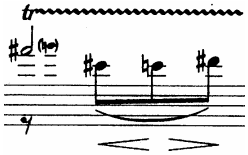
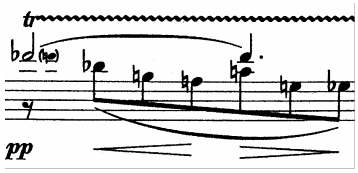
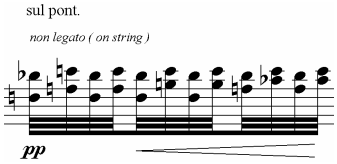
Nestes quadros apresentamos as figuras temáticas como um desenvolvimento do material exposto na Secção Introdutória. Ao adoptarmos esta perspectiva, que é inversa ao processo cronológico de criação de *Anthèmes*, estamos a considerar a perspectiva da obra em performance, na qual o discurso musical se desenvolve pela ordem temporal e, nesse sentido, as figuras temáticas são percebidas como um desenvolvimento do material introdutório.

Tabela VI – Desenvolvimento das figuras temáticas *anacrouse.*

<table>
<tr><td colspan="3">Secção Introdutória
  </td></tr>
<tr><td>Secção I
  </td><td>Secção II
 </td><td>Secção III
  </td></tr>
<tr><td>Secção IV
  </td><td>Secção V
  </td><td>Secção VI
 </td></tr>
</table>

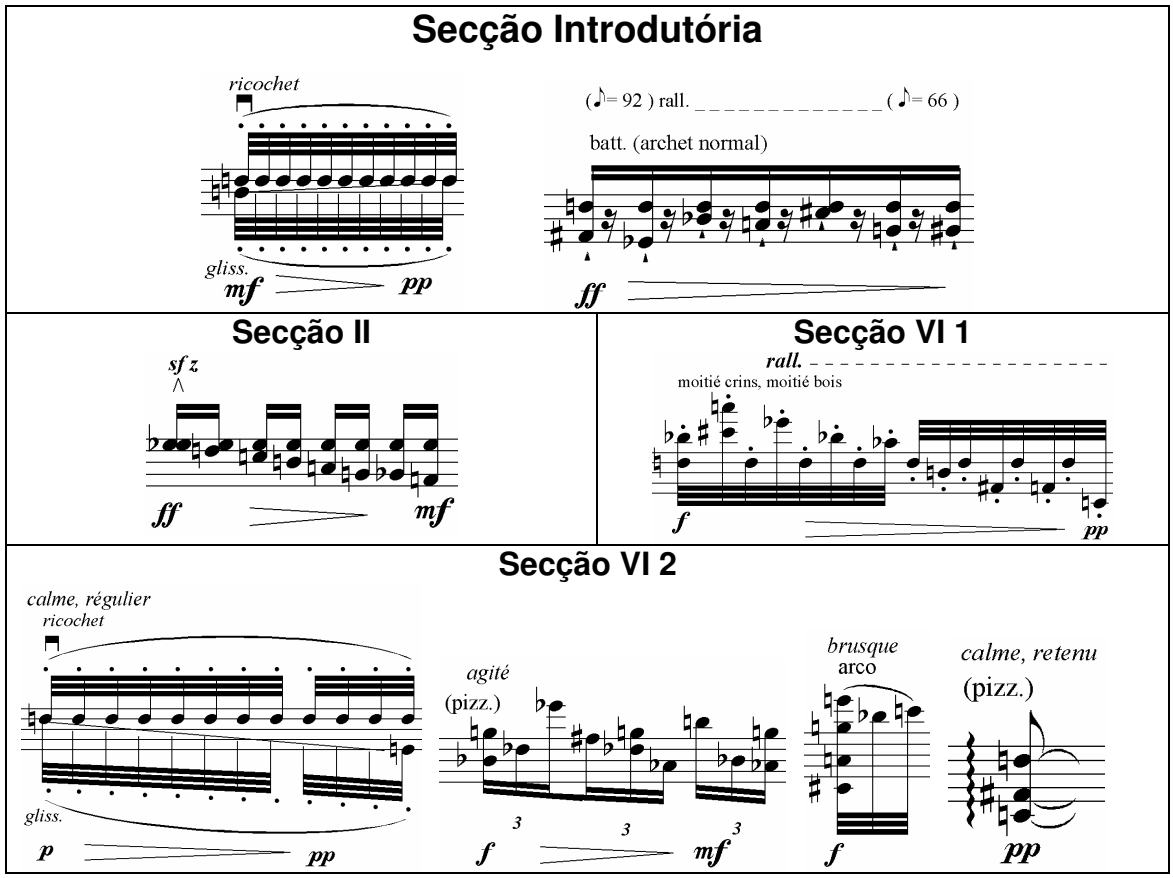
O gesto *anacrouse* vai ter ao longo da obra diferentes configurações. Há figuras que sofrem um desenvolvimento quantitativo e/ou qualitativo em relação à figura inicial da secção introdutória. O *jeté* das secções I e V representa um desenvolvimento qualitativo em relação à figura inicial, pois, embora mantenha o mesmo ritmo, sete quialtera, o seu contorno melódico passa a ser unidireccional. Outras figuras para além de passarem a ter um contorno melódico unidireccional sofrem uma expansão quantitativa no seu gesto. São exemplos deste tipo de desenvolvimento as figuras da secção IV e VI. A secção II tem um desenvolvimento particular do seu material musical, como vimos anteriormente, no entanto, é possível verificar a presença do gesto *anacrouse* nesta secção.

Tabela VII – Desenvolvimento das figuras temáticas *accent.*

<table>
<tr><th colspan="3">Secção Introdutória</th></tr>
<tr><td colspan="3"> 
</td></tr>
<tr><th>Secção I</th><th>Secção II</th><th>Secção III</th></tr>
<tr><td>  </td><td>
</td><td>  </td></tr>
<tr><th>Secção IV</th><th>Secção V</th><th>Secção VI</th></tr>
<tr><td>
</td><td> 
</td><td> 
</td></tr>
</table>

O gesto *accent* vai ter ao longo da obra diferentes configurações. Para além dos diferentes valores de duração, as notas em trilo vão sofrer um desenvolvimento qualitativo em relação à figura inicial da secção Introdutória (embora continuem a existir trilos *simples* ao longo da obra). Encontramos o exemplo de um desenvolvimento qualitativo do trilo nas secções I, III e V; nestes trilos passa a existir uma segunda voz que faz um ornamento à nota do trilo. Na secção IV surge um elemento novo na obra: os acordes com trilo na nota superior. Este tipo de objecto sonoro é característico da sonoridade de Boulez que combina três momentos: ataque (acorde), ressonância (trilo) e desinência (diminuendo). Na secção VI é interessante verificar que o compositor passa a escrever o trilo nota a nota em *sul ponticello*. Este trilo escrito por "*extenso*" tem também uma segunda voz que faz movimentos, ora convergentes, ora divergentes, em relação às notas superiores do trilo. A Secção II, por ser em *pizzicato*, é a única em que não existem trilos, no entanto existem flutuações de dinâmicas e acentos expressivos sobre as notas estruturais.

Tabela VIII – Desenvolvimento das figuras temáticas *accent-désinence.*

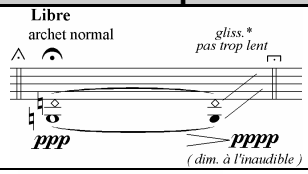
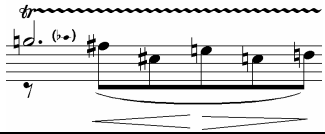
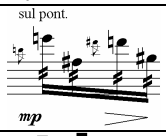
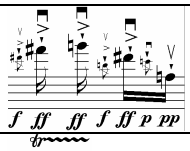
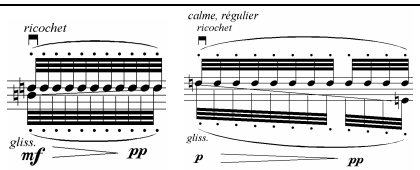


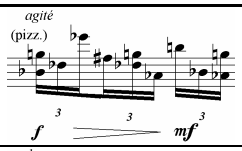
As figuras representadas nesta tabela fundem dois gestos que se encontravam separados: o *accent* e a *désinence*. Uma vez que a dialéctica predominante da obra é *anacrouse* (jeté) – *accent* (trilo), quando estas figuras surgem interrompem essa dialéctica, assinalando mudanças estruturais na secção em que se inscrevem. No caso da Secção VI2 existem quatro figuras temáticas que intervêm numa sequência imprevisível. Em entrevista a Szendy, Boulez refere-se a estas *figuras* do seguinte modo: « *Et donc, ici, c'est plein de choses comme cela, qu'on peut repérer pratiquement tout de suite. Mais ce qu'on ne repère pas, c'est l'ordre et le désordre dans lequel viennent ces événements : on les reconnaît, mais on ne sait pas quand est-ce qu'ils vont venir ; on les reconnaît après coup. Et ce qui m'intéresse, c'est justement d'avoir à la fois cet effet de surprise et de reconnaissance : on a une variation sur quelque chose de global, et en même temps, c'est très caractérisé au moment même ou on l'entend.*»[35]

[35] BOULEZ : 1997, cf. Anexo VI, p. 244.

Na tabela IX estão sistematizadas as características de cada um dos elementos temáticos e estruturais que compõem *Anthèmes*.

Tabela IX – Os elementos temáticos e estruturais de *Anthèmes*.

Caracter	Características	Exemplo musical
S	sempre em harmónico; arco normal; assume dois estados, que podem ser combinados: estático, com glissando.	
Z	graus rápidos unidireccionais; em *jeté* ou legato; registo livre.	
a	ritmicamente flexível; notas longas em trilo com e sem contraponto melódico.	
b	melodia com apogiaturas.	
c	tempo rápido e estriado; *pizzicato*	
d	tempo regular; *sul ponticello*	
e	tempo irregular; notas em *staccato*; alternância brusca de dinâmicas	
f	tempo intermédio, instável, agitado; ritmo estreado; acorde com trilo	
g	ritmicamente estável *legato*; alguns acentos; "harpejado"; irregularidade rítmica provocada pelas ligaduras	
h	metade crina, metade arco; figuras periódicas com *rallentando*; diminuendo	
i	*ricochet* com *glissando* convergente ou divergente de Ré 4.	

j	*pizzicato*; agitado; valores rítmicos irracionais.	
l	*pizzicato*; *calme retenu*; harpejado.	
m	arco; *brusque*; acorde (por vezes ligado a algumas notas)	
n	*col legno batt.*	

Na tabela X apresentamos cada um destes elementos temáticos dentro da respectiva secção da obra. Deste modo, podemos observar a evolução de cada um destes elementos ao longo da peça.

Tabela X – Os elementos temáticos nas várias secções de *Anthèmes.*

Secção	Caracteres
Introdutória	a, z+b, h, i, n
SINAL	Ré
I	a, b, z
SINAL I	Sol
II	c (sem z)
SINAL II	Fá #, Ré #, Sol
III	a, d, e, z
SINAL III	Sol, Fá #
IV	f, g, z (*legato*)
SINAL IV	Dó #, Lá, Sol #
V	a, b, e, z
SINAL V	Ré, Dó #
VI 1	b+z, h
VI 2	i, j, l, m
VI 3	b+z, h, n

4.3.3. O contorno melódico das figuras *anacrouse*

Uma característica notória no discurso musical de *Anthèmes* é a sua escrita ornamental, composta por uma longa sucessão de gestos *anacrouse* – *accent*. Estes elementos melódicos são construídos e ligados entre si de uma forma coerente, baseada num sistema preestabelecido pelo compositor. Este sistema tem origem na sequência intervalar do registo fixo que Boulez utilizou na parte de violino de …*explosante-fixe*…, representada na seguinte figura:

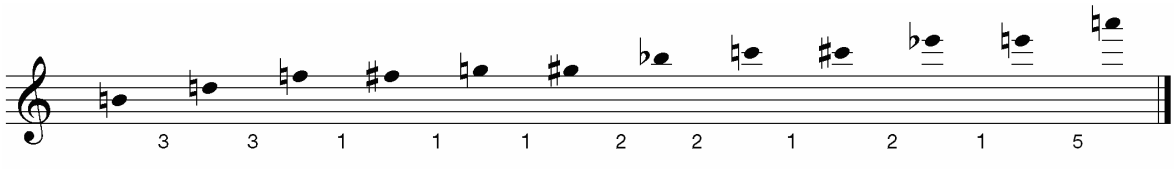


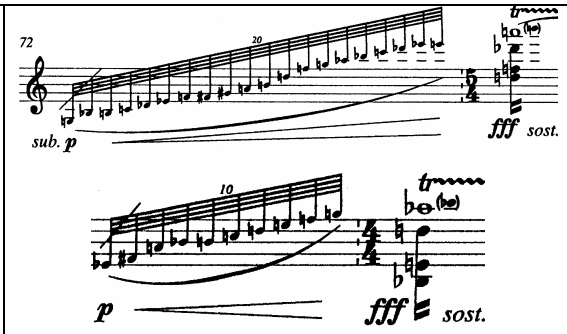
Figura 4.68. – Sequência intervalar do registo fixo de *Originel* (1972).

A correspondência entre esta sequência intervalar e o material temático de *Anthèmes* aplica-se apenas às figuras que têm um contorno melódico unidireccional. Estas figuras são elaboradas através de um fragmento desta sequência intervalar. A ligação entre as figuras *anacrouse* e o *accent* segue a mesma sequência intervalar, criando uma união orgânica entre ambas.

Na Tabela XI, apresentada na página seguinte, identificamos a secção e a sequência intervalar de cada uma dessas figuras temáticas, dentro de parêntesis rectos. O intervalo entre a última nota da figura temática *anacrouse* e a nota seguinte da partitura, *accent*, é separado por traço mais longo. No caso da Secção II, as figuras temáticas são do tipo *accent-désinence* o que resulta numa "interrupção" do discurso musical, não existindo ligação entre estas figuras e a próxima nota. Esta perspectiva analítica é reforçada pela pausa que se segue a estas figuras.

Tabela XI – Sequência intervalar das figuras temáticas *anacrouse.*

Secção	Figura Temática	Sequência intervalar
SECÇÃO I		[3-3-1-1-1-2 – 2]
		[1-1-1-2-2-1 – 2]
		[1-2-1-2-2-1 – 1]
		[1-1-2-2-1-2 – 1]
		[1-1-2-2-1-2 – 1]
SECÇÃO II		[1-2-1-2-2-1-1]
		[1-2-2-1-1-1-3]
SECÇÃO III		[2-1-1 – 1]
		[1-2-1 – 2]

SECÇÃO IV		[3-1-1-1-2-2-1-2-1-2- 3-3-2-1-2-2-1-2-1- 5] [3-3-1-1-1-2-2-1-2-1]
SECÇÃO V		[1-2-1-3-1-1 – 1] [1-2-2-1-1-1 – 3]
SECÇÃO VI1		[2-4-1-1-1 – 2]
SECÇÃO VI 3		[3-3-1-1-1 – 2] [3-1-1-1-2 – 2] [3-1-1-1-2-2-1-2-1-2- 3-2-1-2-1 – 5]

Por quê a utilização da sequência intervalar do registo fixo de …*explosante-fixe*… para organizar estas *anacrouse*?

Estas figuras temáticas são gestos unidireccionais quase cromáticos, no entanto, a sequência intervalar do registo fixo de …*explosante-fixe*… vai conferir, a cada uma delas, uma sonoridade e identidade próprias, que se afasta do gesto cromático "monótono" e menos expressivo. Assim, este registo funciona como um sistema preestabelecido de organização melódica destas figuras *anacrouse*.

4.4. Análise tímbrica de *Anthèmes*

Na análise das técnicas violinísticas de *Anthèmes* deparámo-nos com uma grande diversidade de golpes de arco: *sul tasto*, *sul ponticcelo*, *ricochete*, *staccato*, *spiccato*, *jeté*, *archet normal* e *con legno*. Para além destas técnicas, existem outros recursos expressivos e tímbricos do violino, que o compositor utiliza ao longo da obra, como: *pizzicato*, *pizzicato harpejado*, *trilos*, acordes com trilos, *acordes brusque* e harmónicos.

A variedade de modos de ataque explorados nesta peça tem uma explicação de estilo que resulta do facto de a mesma se destinar a um concurso de violino. Em *Anthèmes*, cada secção explora com maior pormenor cada aspecto da técnica violinística. Uma das características do discurso musical que sobressai ao ouvir esta obra é precisamente o contraste dos diferentes *modes de jeu*. Mas, de que forma utiliza Boulez essas técnicas violinísticas? São elas, simplesmente pré-requisito de uma obra para um concurso de violino? Ou existe uma ligação mais profunda entre os *modes de jeu* e a estrutura da peça?

Como pudemos verificar através da análise da evolução genética de *Anthèmes*, cada secção, desde a sua génese em *Originel* (1972), caracteriza-se por uma identidade tímbrica alicerçada num *modes de j*eu particular. Esta variedade tímbrica, que caracteriza *Originel*, poderá ter sido um dos motivos pelo qual Boulez escolheu desenvolver esta partitura, transformando-a numa obra para um concurso de violino. No Quadro I, que apresentamos na página seguinte, podemos ver a distribuição dos diferentes *modes de jeu* ao longo de *Anthèmes*.

Quadro I – Técnicas de violino

Anthèmes									
Secções	**Introdução**	I	II	III	IV	V	VI 1	2	3
Andamento*	Libre	Très lent	Rapide	Lent, régulier	Agité, instable	Très lent	Allant	Calme, régulier	Calme
Compassos	1; 2	3 – 13; 14	15 – 44; 45	46 – 65; 66	67 – 88; 89	90 – 96; 97	98 – 112	113 – 143	144 – 265
Modes de jeu									
Arco *legato*	■				■		■		■
Sul *tasto*		■				■			
Sul *ponticcelo*				■					■
Ricochete	■							■	
Staccato	■			■		■			
Spiccato							■		
Jeté		■		■		■			
C.I. batt.	■								■
Pizz.			■					■	
Pizz. Harp.								■	
Trilo	■	■		■	■	■	■		■
Acorde (Tr.)					■				
Acorde (*brusque*)								■	
Harmónicos							■		■
Harm. (sinal)	__ /	__	__ / ’ __ / ’ __ / __	__ / __	__ / ’ __ \ __	__ ’ __ \ __ ’ __			__

* Por uma questão de espaço, optámos por usar como referência apenas a primeira indicação de andamento de cada secção.

4.5. Elementos simétricos em *Anthèmes*

A primeira referência simétrica de *Anthèmes* encontra-se na dedicatória que o compositor faz a Alfred Schlee. Embora o aniversário deste seu amigo fosse a 18 de Novembro de 1991, Boulez dedica esta peça, "*à alfred schlee – en souvenir amical du 19.11.91* (figura 4.69), alterando aquela data de modo a sugerir, simbolicamente, uma forma simétrica.

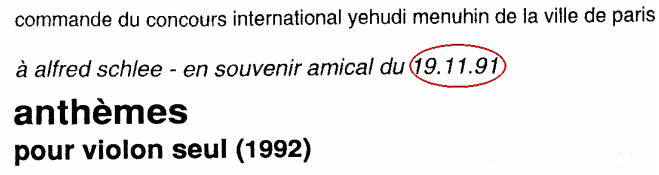


Figura 4.69. – Destaque da data da epígrafe de *Anthèmes* (Universal Edition UE 19 992).

A simetria da data em epígrafe constituiu um elemento que reforçou a nossa pesquisa de outros elementos simétricos de *Anthèmes*. Seguidamente expomos outros casos de simetrias desta obra.

A Secção Introdutória de *Anthèmes*, ilustrada na parte superior da figura 4.70, desenvolve-se em torno da *nota polar* ré 4, sublinhada na imagem a azul. Na parte inferior desta figura, propomos um modelo de análise que nos permite visualizar de modo mais claro a disposição de dois *grupos satélites* em torno dessa *nota central* no início da secção.

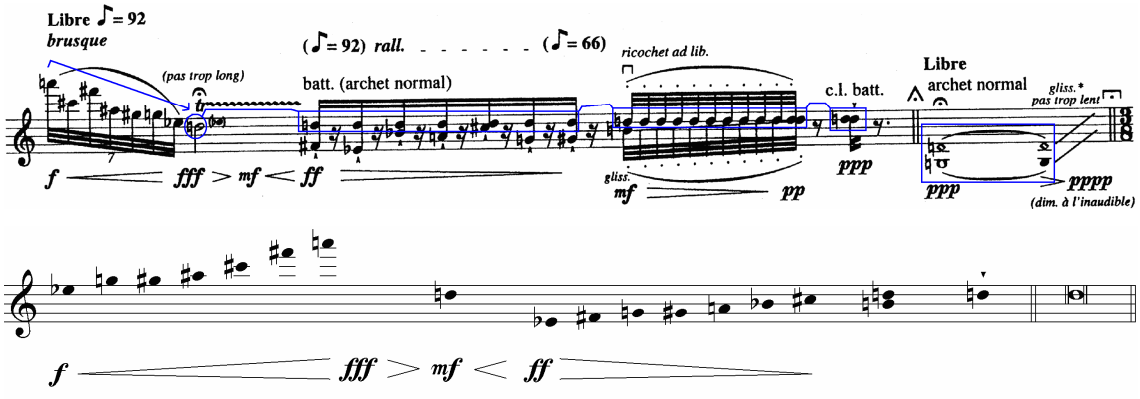


Figura 4.70. – Polarização do discurso musical da Secção *Introdutória* em torno do Ré.

Nesta imagem procuramos dar duas representações da função *polar* da nota ré: na parte superior destacamos a sua presença quantitativa e na parte inferior, através do modelo proposto, destacamos a sua presença *qualitativa*; o ré não é apenas tocado várias vezes nesta secção, é também um elemento *central* na secção.

Tal como a inscrição em epígrafe, consideramos que, globalmente, este gesto inicial tem uma construção simétrica, na medida em que, harmonicamente, os dois *grupos satélite*, figuras *brusque* e *batt.*, são constituídos pelo mesmo agregado sonoro que envolve a nota ré, e que funciona como eixo central nesta primeira exposição do material harmónico da peça. Este agregado sonoro é apresentado primeiro num registo superior a ré 4 e, de seguida, num registo inferior onde a sua ordem é permutada. A reforçar este modelo analítico, observamos o envolvimento dinâmico que também é simétrico em relação ao centro deste motivo inicial. Deste modo, podemos concluir que a dinâmica é responsável pela ligação entre os três momentos que compõem o gesto global resultante. Ao longo da obra podemos observar vários exemplos do modo como o compositor utiliza o envolvimento dinâmico simétrico, com a função de ligar e conduzir a melodia para os pontos-chave da estrutura melódica. A simetria do gesto melódico reforça a coerência entre os conceitos que utilizámos na sua análise "*anacrouse-accent-désinence*", e *aura*: *satélite – nota central – satélite*.

CAPÍTULO V

INTERACÇÃO ENTRE O VIOLINO A ELECTRÓNICA EM ANTHÈMES 2

5.1. A realização de *Anthèmes 2* no IRCAM

Pierre Boulez decidiu realizar a versão electroacústica de *Anthèmes*, no IRCAM, em 1995. Este trabalho foi desenvolvido em colaboração com Andrew Gerzso, seu Assistente Musical, que já havia realizado a electrónica de outras obras, tais como: *Répons* (1981), *Dialogue de l'ombre double* (1986) e *…explosante-fixe…* (1991). Tal como nestas três composições, *Anthèmes 2* tem uma concepção *live*, ou seja, todo o material electrónico é gerado em *tempo real*, durante a apresentação. Através da tecnologia utilizada, o programa MAX/FTS[1], torna-se possível dar ao intérprete maior liberdade na sua *performance* que, deste modo, não tem que ficar constrangido nem pelo rigor temporal, nem pela sincronização com a electrónica. Esta tecnologia dá espaço à fantasia do intérprete, sobre a qual a electrónica irá agir: «*Il y a deux circuits: un circuit qui est très direct, intuitif, et un circuit beaucoup plus analytique. Et les deux circuits se rencontrent dans une pièce particulière*. »[2]

Anthèmes, para violino solo, editada pela Universal Edition, em Maio de 1992, foi o ponto de partida para a realização de *Anthèmes 2*. De acordo com Andrew Gerzso, assistente musical de Boulez, a primeira questão a definir teria a ver com a coordenação entre o intérprete e o computador (Gerzso, 1997). Esta questão, já colocada no passado nomeadamente na obra *Répons* (1981), era solucionada por um operador informático. Este operador tinha como função seguir as indicações da partitura durante as apresentações da obra e "disparar" no momento indicado o programa apropriado. Com o evoluir da tecnologia esta situação altera-se profundamente. Em *…explosante-fixe…*, uma década mais tarde, esta coordenação passa a efectuar-se de modo completamente automático, graças à utilização de um programa informático que acompanha a partitura. Do mesmo modo que para a realização electrónica de …*explosante-fixe*…, em que o compositor desenvolveu um intenso trabalho de experimentação

[1] Linguagem de programação informática para aplicações musicais em tempo real desenvolvida no IRCAM por François Déchelle e sua equipe.
[2] BOULEZ : 1997, reproduzido no Anexo VI, p. 246.

com as diferentes articulações da flauta, instrumento solista nesta peça[3], no caso de *Anthèmes 2* foram realizadas numerosas experiências para determinar o material a ser realizado pelo violino para a produção final da obra. Seguiu-se a elaboração de uma série de esboços com o objectivo de definir o potencial de interacção entre o violino e a electrónica. Este trabalho de pesquisa conduziu a que, de forma natural, Boulez reescrevesse *Anthèmes* de modo a tirar partido das novas possibilidades musicais oferecidas pelo violino e a electrónica.[4] Segundo Gerzso (1997), este trabalho de pesquisa, desenvolvido pelo compositor, definiu que as funções da electrónica seriam as seguintes:

1. Modificar e estender a estrutura sonora do violino;
2. Modificar e estender a estrutura das "*famílias de escrita musical*";
3. Criar um elemento espacial que permita a projecção do material musical no espaço.

A partir da análise dos manuscritos musicais de Pierre Boulez para a realização da electrónica de *Anthèmes 2*, pudemos conhecer os tipos de tratamento electroacústico que cumprem estas três funções. Na figura 5.1 apresentamos, em esquema, estas funções da electrónica. Neste gráfico, a terceira função reúne as duas primeiras, na medida em que todo o material musical elaborado é projectado no espaço.

[3] «*La création d'une flûte fictive ou artificielle réalisée en différé à partir d'échantillons de sons de flûte pré-enregistrés et traités. A la différence de Júpiter, par exemple, aucun son de synthèse n'est utilisé. Tous les sons électroniques sont obtenus et générés à partir des sons de flûtes traités. Ceux-ci, enregistrés par P.A. Valade en 1989 et 1990, ont été prélevés sur les quatre principales flûtes (piccolo, flûtes en ut, flût alto, flûte basse), et ont notamment servi à générer une famille de sons percussifs issus de tong-rams, pizz, bruits de clefs, et même de multiphoniques et sons éoliens.*»

[4] Este processo de reescrita de *Anthèmes 2*, encontra-se documentado na FPS de Basileia, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 5[b].

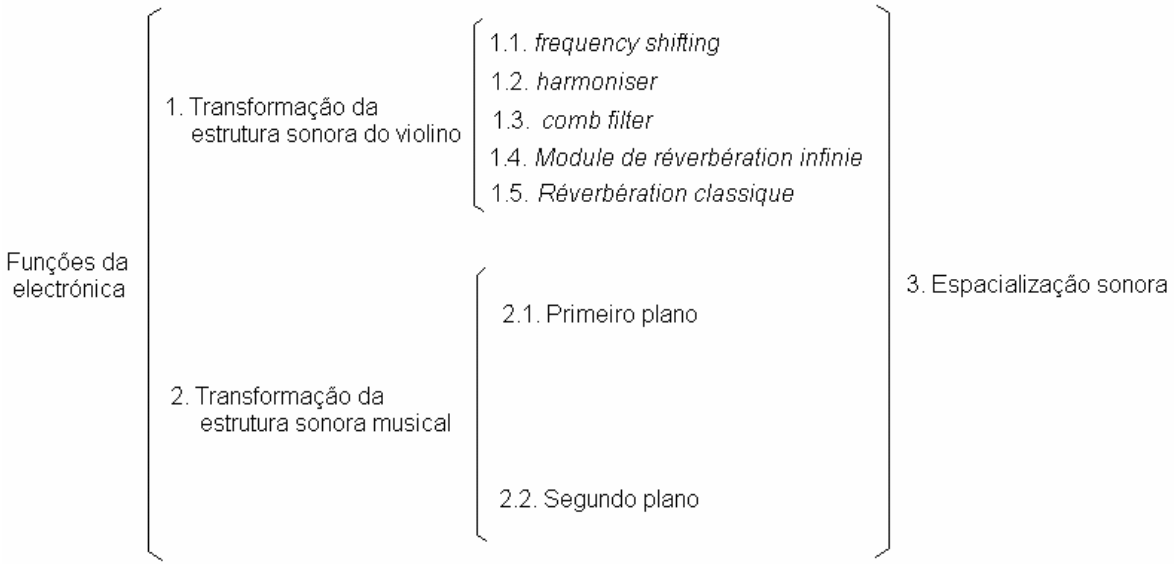


Figura 5.1. – Funções da electrónica na obra *Anthèmes 2*.

A primeira função da electrónica consiste na transformação da estrutura sonora do violino em tempo real: o som é captado, sujeito a diversas transformações e seguidamente projectado no espaço. Estas transformações sonoras correspondem a cinco tipos de tratamento electroacústico: *frequency shifting*, *harmoniser*, *comb filter*, *module de réverbération infinie* e *réverberation classique*. Estes processos electroacústicos podem ser utilizados individualmente ou em simultâneo numa mesma estrutura sonora.

A *frequency shifting* corresponde à transposição da altura de uma estrutura sonora: «*Ce procédé est une sorte de transposition du son, celui-ci se trouvant modulé par une fréquence, additionnée ou soustraite à chacun des éléments du spectre [du violon]. A la différence du modulateur en anneau, avec lequel on ne peut dissocier le + du -, on a ici au contraire la possibilité de conserver uniquement soit la partie soustraite soit la partie additionnée à la fréquence de départ*. »[5]

Harmoniser é um processo electroacústico de harmonização de um som emitido, através da junção dum acorde: «*Ce processus, très simple, consiste à ajouter un accord (intervalles fixes) sur la note émise. Utilisé par exemple dans un*

[5] DAROUX : 1997, p. 57.

trait, l'effet obtenu est celui de toute une texture d'accords de [violon] qui évoluent parallèlement.»[6]

Comb filter é um processo que consiste na transformação do timbre do violino através da utilização de filtros que modificam o seu espectro sonoro: «*ce procédé, dont l'utilisation par Boulez remonte à Répons, filtre le spectre instrumental de façon à obtenir une structure de résonance de nature harmonique. Le son [est] ainsi enrichi.*»[7]

Finalmente, a alteração do tempo de reverberação do som do violino que é realizada através de dois tipos de módulos: *réverbération classique* e *module de réverbération infinie* « *Ce procédé, mis au point par Ph. Manoury et M. Puckette pour Júpiter[8], est une sorte de photo instantanée du son, envoyée dans un réverbérateur avec un temps de réverbération très long. Ceci donne l'effet d'«arrêt sur image » du son.* »[9]

Estes cinco processos permitem uma extensão e transcendência das potencialidades acústicas do violino que deste modo ganha uma dimensão de "super instrumento". Estas operações são possíveis graças a um programa desenvolvido no IRCAM por Philippe Depalle e sua equipe – o Audiosculp. Este programa, como o próprio nome indica, permite "esculpir" o som.

No seu artigo, Gerzso refere o tratamento dos sons em harmónico de *Anthèmes 2*, *Sinais*, como um exemplo desta primeira função da electrónica: «*Pris dans sa plus simple expression, le principe de l'harmonique repose sur le modèle de résonance spécifique d'une corde dans le but de produire l'harmonique souhaitée. Dans le traitement électronique, le son harmonique du violon est dans un premier temps transposé, puis passé à travers un module pour enrichir son spectre qui, à son tour, traverse une structure résonante dont la fréquence de résonance est identique à celle de l'harmonique désirée. De cette façon, l'électronique sert à enrichir le spectre de l'instrument tout en respectant le principe harmonique de base du violon.*»[10] Assim, no caso destes harmónicos são utilizados de forma combinada três níveis de tratamento electroacústico:

[6] Ibid.
[7] Ibid.
[8] Peça para flauta e electrónica de Philippe Manoury, realizada no IRCAM, em 1987.
[9] DAROUX : 1997, p. 57.
[10] Ibid.

frequency shifting, *comb filter* e *révérbération infinie*. Outra aplicação interessante deste módulo de *révérberation infinie* ocorre nos *pizzicati calme retenu* da Secção VI2. Este módulo permitiu superar a limitação do *pizzicato* do violino que tem uma ressonância extremamente curta.

O segundo tipo de tratamento electroacústico consistiu na criação de um *violino artificial*. Este *instrumento electrónico* foi criado através da gravação de material musical obtido a partir do som do violino que foi tratado e armazenado no computador para posteriormente ser projectado durante a *performance*. Para o tratamento deste material pré registado foram utilizados os mesmos cinco processos que correspondem à primeira função da electrónica. Como vimos estes processos podem criar um *violino artificial* de possibilidades muito diversas ao nível do timbre. Assim, o som emitido por este *instrumento electrónico* pode aproximar-se ou afastar-se do som do violino: quando o timbre da electrónica é muito próximo do violino torna-se difícil distinguir a linha melódica de cada um, quando o timbre se afasta do som do violino conseguimos perceber cada uma das vozes distintamente.

A terceira função da electrónica diz respeito à projecção do material musical no espaço. Esta função está presente em obras electrónicas de Boulez anteriores, embora com distintas abordagens: "*Dans ces pièces, la spatialisation est employée pour articuler, par exemple, la structure de la phrase musicale (comme dans Dialogue de l'ombre double), un accord (comme dans Répons) ou un processus musical (comme dans ...explosante-fixe...). Dans tous les cas, il s'agit d'articuler, d'esquisser, de décrire et de clarifier la structure d'une idée musicale. Dans ces pièces, il y a aussi une correspondance tout à fait littérale entre la localisation spatiale du son que l'on entend et celle du haut-parleur lui-même.*"[11]

Em virtude da tecnologia utilizada na realização de *Anthèmes 2* o ouvinte passa a ter uma percepção uniforme da obra, independentemente do seu posicionamento na sala de concerto : « *Anthèmes II, d'autre part, emploie un système techniquement plus sophistiqué (le Spatialisateur*[12] *développé à l'Ircam*

[11] GERZSO : 1998, cf. Anexo VII, p. 259.

[12] « *Le Spatialisateur est un processeur d'acoustique virtuelle qui offre au compositeur, à l'interprète ou a l'ingénieur du son la possibilité de contrôler ou de reproduire la localisation des*

et à Espaces Nouveaux par Jean-Marc Jot) fondé sur une approche perceptive de l'écoute spatiale permettant à l'auditeur d'entendre clairement des sons quelque soit l'endroit, indépendamment de l'emplacement et du nombre de haut-parleurs utilisés. Le système peut aussi servir à générer des effets de premier ou d'arrière-plan. Cette dernière caractéristique est particulièrement utile pour clarifier ou brouiller le matériau musical par la projection du son en avant ou en arrière de l'espace d'écoute. »[13] Assim, podemos concluir que, em *Anthèmes 2*, a utilização do espaço sonoro assume uma importância relevante pela possibilidade de reforçar os referidos efeitos de primeiro e segundo plano. Por outro lado, o *Spatialisateur* permite ao ouvinte entender claramente de onde vem o som, independentemente do local onde está sentado e do número de colunas utilizado.

Deste modo, quanto à utilização do espaço sonoro existem dois tipos de projecção electrónica: em primeiro e em segundo plano; estes planos sonoros são definidos em função da interacção pretendida pelo compositor.

Na Secção II a electrónica realiza uma projecção sonora em primeiro plano e com timbre próximo do violino. A função da electrónica nesta secção é estender o discurso musical do violino através da repetição de algumas notas estruturais formando novas linhas melódicas que fazem contraponto com a voz do violino. Deste modo, o discurso musical torna-se mais denso e a estrutura temporal da secção é alterada: «*Une illustration de l'extension des familles musicales apparaît dans la section du pizzicato au début de l'oeuvre. Cette section, écrite sous la forme d'un canon, est fondée sur l'idée de changement précis de la structure musicale dans le temps. La partie électronique étend ce principe par l'utilisation de modules de transposition combinés à des délais temporels, qui multiplient ensemble le nombre de lignes musicales. Chacune de ces lignes est transposée et décalée dans le temps (comme dans un canon), de manière à clarifier ou à brouiller la musique originale*. »[14]

Em *Anthèmes 2* existem também projecções sonoras em primeiro plano, mas com um tratamento tímbrico mais elevado da electrónica. Deste modo,

---

sources sonores et la projection des sons dans un espace sonore réel ou virtuel. Il peut être configuré pour différents formats de reproduction et permet un contrôle perceptif de l'effet reproduit. » JOT : 1995.

[13] GERZSO : 1998, cf. Anexo VII, p. 259.

[14] Ibid., p. 259.

embora mantendo as características do som de violino, a sonoridade acaba por não se misturar com a voz principal e assim torna-se possível perceber um diálogo entre violino e electrónica. Como exemplo podemos citar alguns objectos sonoros da secção VI1: *clusters* e *pizzicatos* que surgem sobre os trilos ou os *pizzicatos* da secção III *Irregulier*.

A projecção da electrónica em segundo plano também tem um timbre diferente do violino, mas é um som *contínuo* e *estático*. É constituída por *clusters* que criam uma *atmosfera sonora* preenchida pelas notas da melodia do violino. Deste modo, a electrónica tem uma função de "*pedal harmónica*" que acompanha o discurso do violino utilizada sobretudo em secções com um carácter mais livre e ornamental. Uma vez que estes *clusteres* evoluem harmonicamente ao longo da secção em que se inscrevem, podemos perceber, de certo modo, uma função *sinalizadora* da electrónica que vai indicando mudanças microestruturais. Como exemplos destas projecções sonoras em segundo plano, podemos citar a Secção III, *irrégulier*, a Secção IV, *Rythmiquement stable*, a Secção VI 2, *Agité* e a Secção VI 3. Na Secção II, a utilização dum *cluster* como fundo sonoro vai *sinalizar* o final da secção e fazer a ligação entre o timbre do *pizzicato* e o som de harmónico do *sinal*.

De seguida vamos fazer uma análise de *Anthèmes 2* considerando dois níveis de leitura que são interdependentes. Por um lado, a extensão do discurso musical do violino entre a primeira e a segunda versão de *Anthèmes* e por outro a interacção entre o violino e a electrónica em *Anthèmes 2*.

Através do estudo comparativo da partitura das duas versões, *Anthèmes* e *Anthèmes 2*, observámos uma expansão do discurso musical que mantém a mesma estrutura formal e os mesmos elementos temáticos que caracterizaram *Anthèmes*. Na partitura de *Anthèmes 2* há secções que sofreram apenas pequenas alterações na sua escrita, como a Secção Introdutória e a Secção I, enquanto que noutras secções, nomeadamente a segunda, há uma expansão qualitativa do material, devido, essencialmente, à interacção com a electrónica.

Em *Anthèmes 2*, os três tipos de tratamento electroacústico referidos conjugam-se no sentido de “fundir” o discurso do violino com o da electrónica, de modo que os dois se tornam interdependentes. Deste modo, a electrónica vai

prolongar o gesto melódico do violino e, simultaneamente, fazer uma extensão do timbre deste instrumento. É nesta dialéctica violino / electrónica que podemos observar a expansão dos princípios do gesto melódico, "*anacrouse-accent-désinece*" que estudámos no quarto capítulo, em relação à primeira versão.

Na análise de *Anthèmes*, observámos que o envolvimento das dinâmicas empregues pelo compositor foi responsável pela sequência e articulação dos diversos gestos melódicos e figuras temáticas. Este discurso melódico da primeira versão vai ser sublinhado em *Anthèmes 2*, através do *disparo* de motivos temáticos sobre o *accent* da linha melódica do violino, como por exemplo nos trilos das secções, Introdutória, I e III. Deste modo, ao mesmo tempo que sublinham o *gesto-désinence*, estes elementos temáticos fazem um contraponto ou diálogo com a melodia do violino.

Boulez utiliza a electrónica como um meio de amplificar a *performance* musical e transcender as possibilidades acústicas dos instrumentos "tradicionais". A forma como compõe para a electrónica é coerente com a sua linguagem instrumental, de modo que os dois universos não se tornam contraditórios, mas sim complementares: "*I don't think differently for electronics and instruments. The methods are obviously different, but the way of conceiving the musical space is exactly the same. Electronics are really an expansion of the instrumental world. (…) You transgress the limits of the instruments, but you don't replace the gesture, because for me the gesture of the instrumentalist is really necessary (…) What is interesting about electronics is the interaction of performer and technology – when the gesture is modified by non-gesture*."[15]

No sentido de ilustrar a interacção violino / electrónica ao longo das várias secções da obra, analisamos, seguidamente, alguns excertos do manuscrito de Pierre Boulez para a realização de *Anthèmes 2*. Na parte superior da imagem representamos a linha melódica do violino (solista) e em baixo a parte da electrónica. Existem algumas indicações do compositor para a realização da electrónica que estão indicadas nas figuras embora não sejam analisadas nesta investigação uma vez que estão para além dos objectivos a que nos propomos. Assim, estes exemplos servem para ilustrar os procedimentos electrónicos que o

[15] MAWHINNEY : 2000, p. 3.

compositor registou quando concebeu *Anthèmes 2* e que posteriormente foram realizados informaticamente pelo seu Assistente Musical, Andrew Gerzso.

5.2. Análise da interacção violino / electrónica

Secção Introdutória

No primeiro compasso da Secção Introdutória, a partitura do violino sofreu uma expansão melódica através do acréscimo de dois grupos de fusas com um contorno melódico semelhante ao da 7 quialtera: o mesmo intervalo inicial de 6.ª menor descendente e a terminação na nota mi b; estes dois novos grupos estendem o *gesto-anacrouse* reforçando a chegada à *nota polar*, ré.

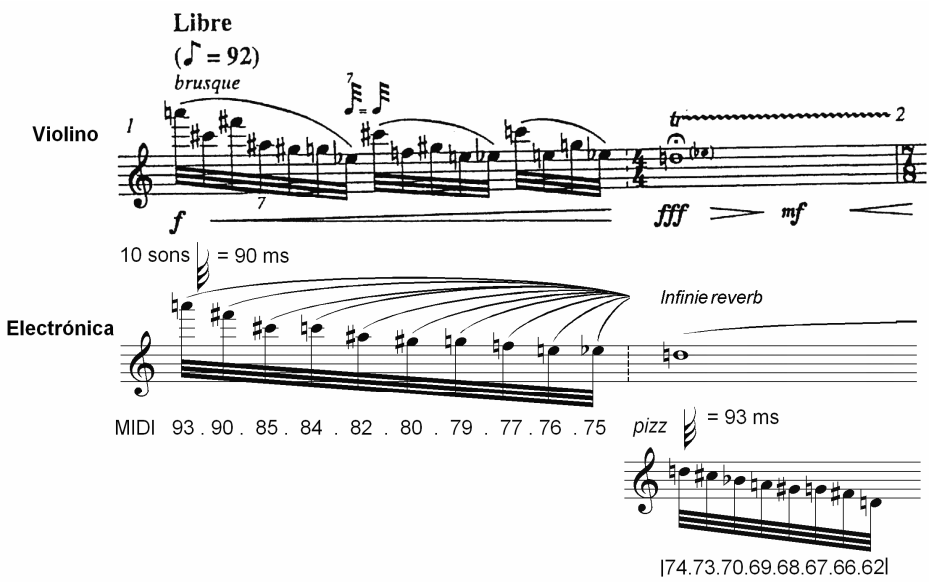


Figura 5.2. – Envolvimento da electrónica na Secção Introdutória.

A electrónica vai sublinhar este *gesto-anacrouse*, construindo, progressivamente, um *cluster* com os 10 sons da linha melódica do violino. Este processo desencadeia-se em 90 ms, iniciando-se na nota mais aguda, lá$_5$, passando, em ordem descendente, por todos estes 10 sons. Após a sua entrada, cada uma destas frequências é mantida em *infinie reverb*. Deste modo, a electrónica vai criar um aumento progressivo da densidade sonora que

acompanha e sublinha o *gesto-anacrouse* da melodia do violino. Este *cluster* de 10 sons tem a função de *pedal* que se mantém ao longo desta secção, até que o violinista, com a execução da figura *c.l. batt*, determina a *désinence*. Esta projecção sonora é realizada em segundo plano.

Depois do *gesto-anacrouse* vem o trilo sobre a nota ré, *accent*. Sobre este trilo a electrónica vai disparar uma *figura-désinence* de oito sons, em *pizzicato*. Esta figura da electrónica desencadeia-se em 93ms e vai sublinhar o diminuendo do trilo. De seguida, o envolvimento dinâmico do trilo, em crescendo, vai fazer a ligação com a nova figura temática apresentada nesta secção – a *figura-batt (archet normal)*.

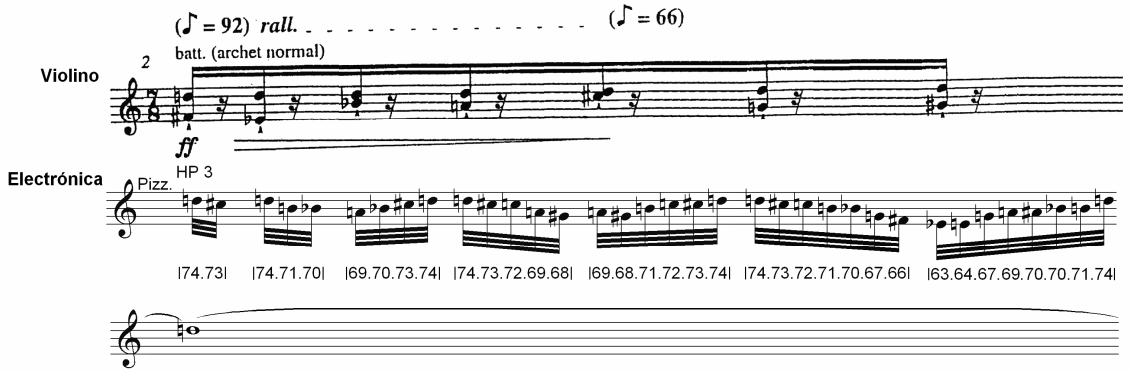


Figura 5.3. – Envolvimento da electrónica na figura *batt*.

Como referimos na análise das *figuras temáticas* de *Anthèmes*, o envolvimento dinâmico em decrescendo e o *rallentando* conferem à *figura-batt. (archet normal)* um gesto global *accent-désinence*. Este gesto é sublinhado pela electrónica que vai disparar, também em *rallentando*, uma *figura-désinence* sobre cada um dos acordes desta linha do violino. Estas figuras da electrónica são progressivamente mais extensas e o seu gesto melódico é, ora descendente e divergente a partir da nota ré$_4$, ora ascendente e convergente na nota ré$_4$. Este gesto melódico da electrónica, quase sempre unidireccional, e polarizado pelo ré$_4$, sugere o *glissando* das *figuras temáticas*, *ricochet ad lib.*, como a que se segue:

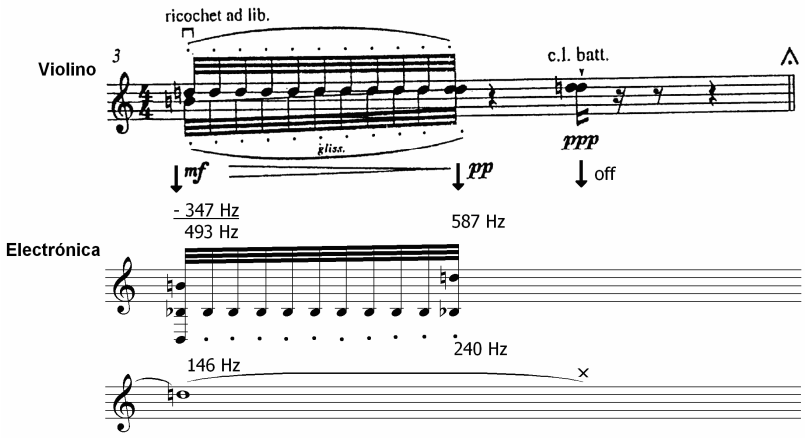


Figura 5.4. – Envolvimento da electrónica na figura *ricochet ad lib.*

No *ricochet ad lib.* desta secção, o *glissando* vai convergir na nota ré$_4$. A electrónica, através do processo de *frequency shifting*, vai alterar o espectro sonoro do violino nesta passagem, glissando si$_3$ – ré$_4$ (493Hz – 587Hz).

A Secção Introdutória termina com a *figura-c.l.batt* que, como referimos anteriormente, marca o momento em que o som do *cluster pedal* da electrónica se extingue abruptamente, assinalada no manuscrito de Boulez com a indicação *off*. Este é o "*ponto final*" da primeira frase da peça.

O primeiro *sinal*, entre a Secção Introdutória e a Secção I, ilustra o tipo de modificação da estrutura sonora do violino referida por Gerzso (cf. p. 132). O ré$_4$, em harmónico e com *glissando*, vai ser enriquecido por filtros sonoros que amplificam os harmónicos de base deste som, ao mesmo tempo que vai fazer uma extinção deste som gradual e mais prolongada criando um envolvimento sonoro espacial.

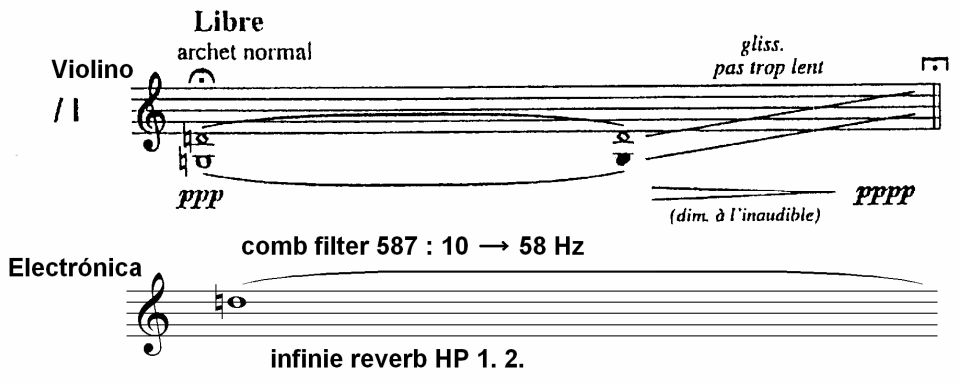


Figura 5.5. – Envolvimento da electrónica no primeiro *Sinal*.

Secção I

Na Secção I de *Anthèmes 2* existem duas alterações ligeiras do texto musical do violino em relação a *Anthèmes*. A primeira alteração, ilustrada na figura 5.6, refere-se ao trilo sobre a nota sol_4: em *Anthèmes* este trilo é contínuo (cc. 4 e 7) enquanto que em *Anthèmes 2* passa a ser interrompido pela linha melódica inferior (c. 2-4 e 7-8). Deste modo, em *Anthèmes 2* as notas da melodia que ornamenta o trilo ficam mais destacadas.

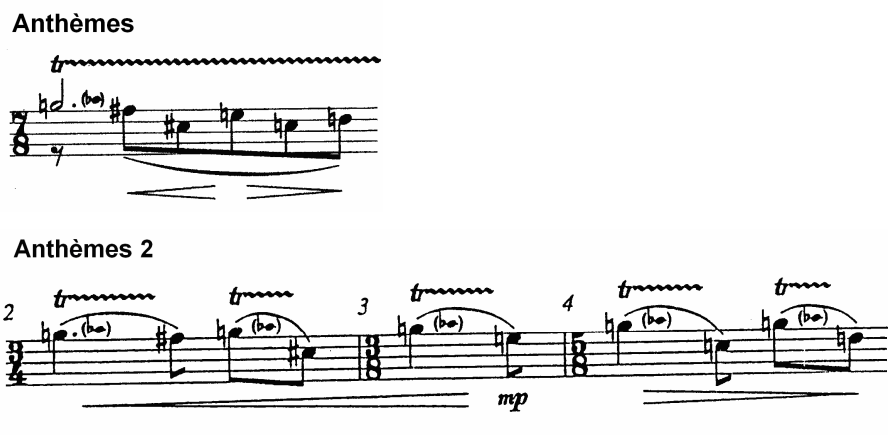


Figura 5.6. – Alterações do texto musical de violino entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* na Secção I: trilo da nota sol_4.

A segunda diferença tem a ver com as apogiaturas de alguns grupos melódicos que passam de simples em *Anthèmes* (cc. 7, 9 e 11) a duplas em *Anthèmes 2* (cc. 10, 12 e 15), criando maior ornamentação melódica (fig. 5.7).

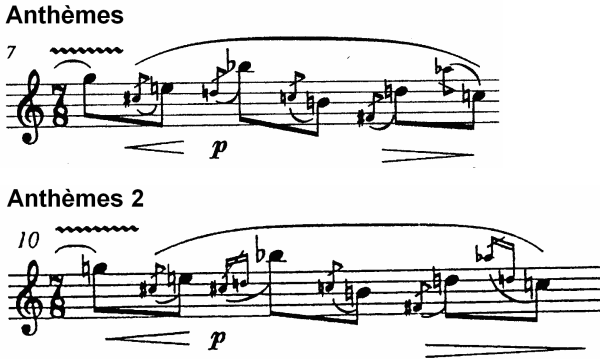


Figura 5.7. – Alterações do texto musical de violino entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* na Secção I: apogiaturas.

O texto musical desta secção de *Anthèmes 2* é composto por três elementos melódicos: a melodia com apogiaturas, os *jeté* e os trilos; cada um deles tem um tratamento electrónico distinto que se encontra ilustrado na fig. 5.8.

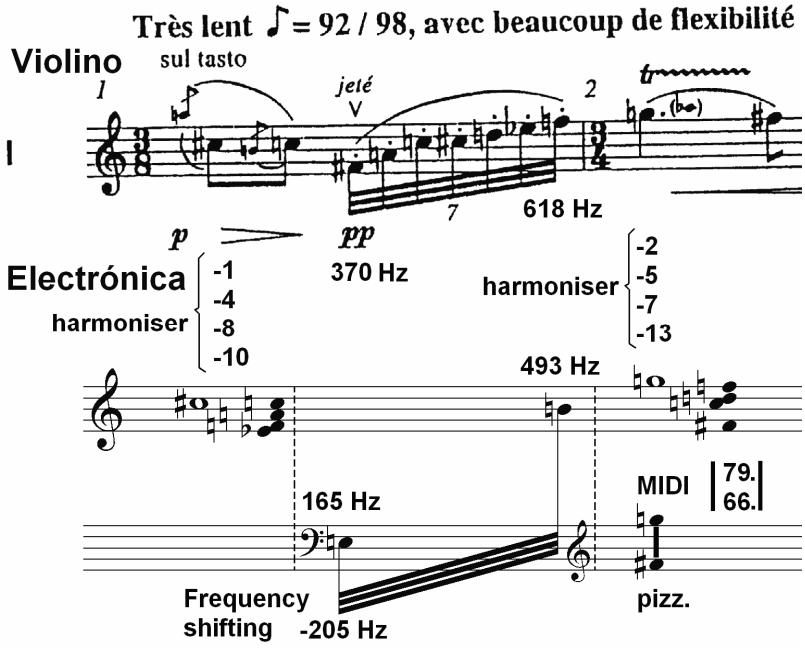


Figura 5.8. – Envolvimento da electrónica nos primeiros dois compassos da Secção I.

A melodia com apogiaturas é transformada pela electrónica através do processo designado *harmoniser* que, como vimos anteriormente, consiste na adição de um acorde às notas da linha melódica. Estes acordes são indicados pelo compositor como uma construção vertical, elaborada descendentemente a partir das notas da melodia do violino; por exemplo no primeiro compasso às quatro notas do violino será adicionado um *acorde harmoniser* {-1, -4, -8, -10}. Estes acordes têm o mesmo timbre do violino e criam um movimento paralelo de acordes.

Os graus rápidos em *jeté* vão sofrer uma transformação na sua sonoridade através do processo de *frequency shifting*. Como vimos anteriormente, este processo consiste na transposição do som, através da adição ou subtracção de uma frequência do espectro do violino. Esta transposição da sequência de sete notas altera a percepção do seu contorno melódico dando-nos a impressão de um *glissando* que mantém as características tímbricas do *spiccato volante* realizado nestes *satélites anacrouse*.

Os trilos desta secção correspondem ao *accent* e são reforçados pela electrónica através de dois tipos de *harmoniser* : o *cluster* em *pizzicato* e o acorde {-2, -5, -7, -13}. Deste modo, a electrónica vai "*ornamentar*" a nota sol na medida em que adiciona a cada trilo um acorde em pizzicato diferente e a própria melodia vai se mover por movimentos paralelos. Assim, deixa de existir uma *imobilidade* no trilo da nota sol e passa a haver uma progressão onde cada trilo tem uma sonoridade própria. Este processo de transformação de uma linha melódica – monodia, através da adição de acordes é descrito e exemplificado no seu livro *Pensé la musique aujourd'hui*: "*L'exemple 60 montre comment chaque note ré de la monodie se trouve commenté simultanément par des objets purement verticaux, leur durée se prolongeant jusqu'à la fin de la phrase marquée par le dernier ré. Imaginons pour chaque hauteur des organismes complémentaires similaires, destinés à les commenter, dont l'un se manifeste par une disposition horizontale, et strictement limitée à la durée de la hauteur dans la monodie, etc. Lorsque se succéderont et s'enchevêtreront tous les commentaires note à note de la monodie, une impression de polyphonie se dégagera, démentie, cependant, par la coïncidence, respectée sans exception, avec les termes de la monodie ; on accroîtra cette ambiguïté de perception en supprimant la monodie, explicite dans cet exemple : elle ne paraîtrait plus dans la structure générale qu'à l'état virtuel.*»[16]

Aplicando esta definição à primeira secção de *Anthèmes*, podemos constatar que Boulez realizou este mesmo processo através da electrónica, como se encontra ilustrado na figura 5.9.

[16] BOULEZ : 1963, p. 160-161.

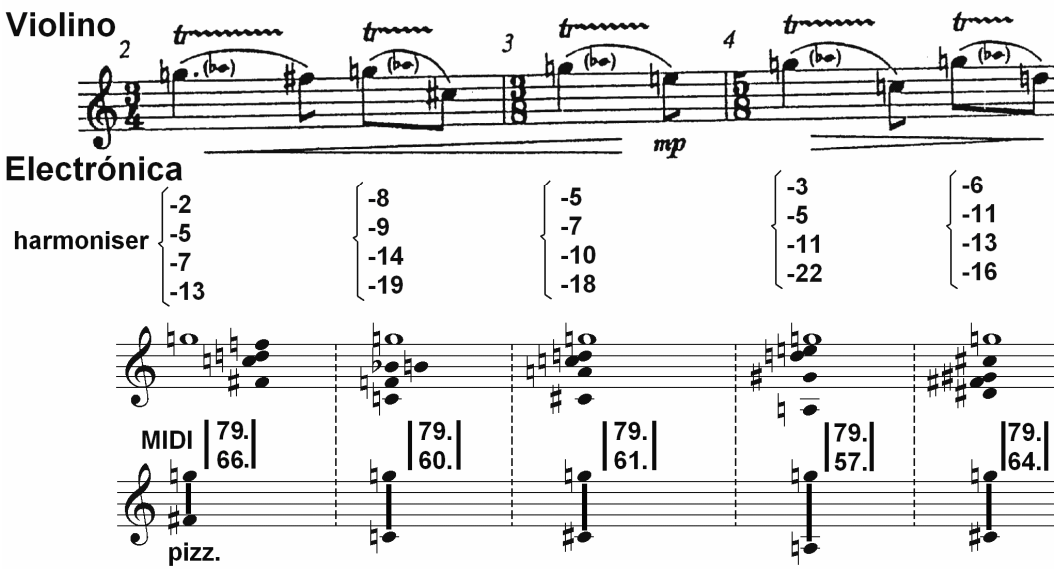


Figura 5.9. – Envolvimento da electrónica nos compassos 2-4 da Secção I.

Na figura 5.9 temos o exemplo de « *(…) une polyphonie greffée sur une monodie : en réalité, il s'agit d'une homophonie déduite d'une polyphonie. Toutes les catégories sont appelées ainsi à entrer dans un jeu de perspectives dont chacune tire une nouvelle individualité. Envisagées sous cet angle, les notions de vertical, d'horizontal, de voix, d'accord, ne sont plus nettement tranchées comme auparavant, elles s'entourent de franges, ce qui décuple leurs possibilités.*»[17]

O trabalho tímbrico realizado com estes sons em *pizzicato* aproxima a sua sonoridade à do xilofone, criando, deste modo, uma referência a sonoridades extra europeias tão cultivada na música de Boulez.

Na figura 3.10. podemos verificar que este processo se mantém noutras passagens da secção, como a seguinte sucessão de trilos.

[17] Ibid., p. 162.

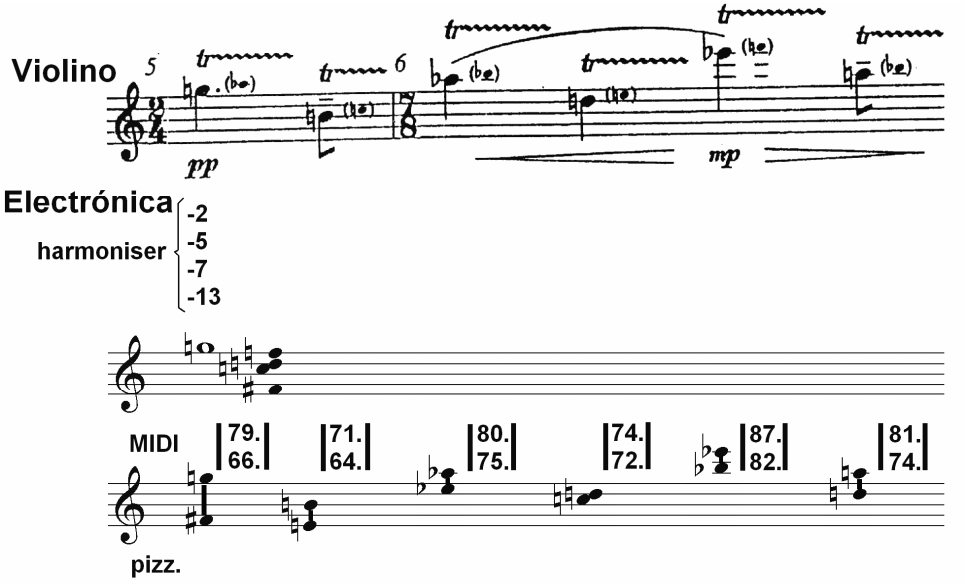


Figura 5.10. – Envolvimento da electrónica nos compassos 5-6 da Secção I.

O acorde *harmoniser* {-2, -5, -7, -13} vai criar movimentos paralelos ao longo desta sequência de trilos e os *pizzicati* vão marcar cada um dos trilos simples: a nota superior é a mesma da melodia do violino, reforçando-a e a nota inferior faz um intervalo de 4.ª ou 5.ª P (excepto sobre a nota ré e sol) o que provoca novamente movimentos paralelos.

Secção II

A segunda secção de *Anthèmes 2* é uma extensão da primeira versão. Na parte inicial da secção podemos observar que o compositor mantém o mesmo texto da primeira versão, separado por compassos de pausa, de modo a sincronizar o discurso do violino com a resposta da electrónica; este procedimento ocorre em vários compassos da secção. Na figura 5.11 indicamos com setas a vermelho na versão de *Anthèmes* o local onde o compositor faz compassos de pausa. Os respectivos compassos são identificados com um quadrado na partitura de *Anthèmes 2*. A introdução destes compassos de pausa em *Anthèmes 2* provoca ainda a alteração de algumas indicações de compasso que também estão assinaladas (fig. 5.11).

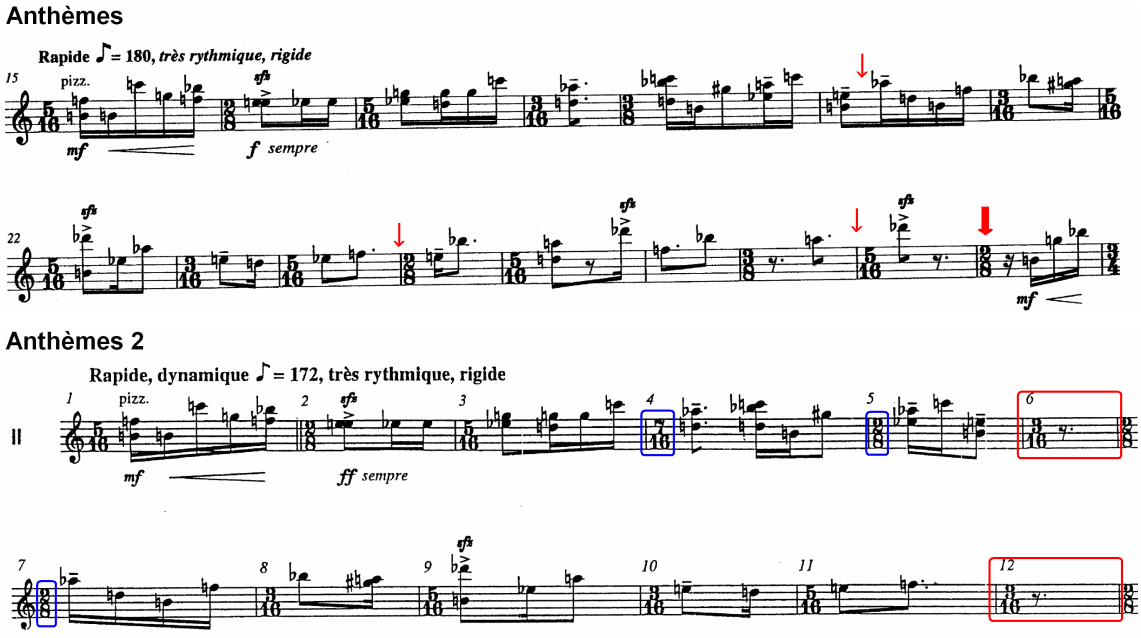


Figura 5.11. – Alterações do texto musical de violino entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* na Secção II (excerto do início da secção).

Além dos compassos de pausa o compositor elabora material novo para *Anthèmes 2*. Na figura 5.11, no excerto de *Anthèmes*, indicamos com uma seta maior o compasso onde é acrescentado esse material; este procedimento ocorre noutros compassos da secção. Assim, podemos verificar que o texto musical da primeira versão está contido na segunda versão.

A segunda secção de *Anthèmes 2* é inteiramente escrita em *pizzicato* e funciona como um «*cantus firmus*» sobre o qual são desenvolvidas outras linhas melódicas emitidas pela electrónica. Estas linhas melódicas consistem na repetição das *notas polares* de cada parte da secção. Na figura 5.12, o compositor regista o "*schéma rythmique général*" que vai ser aplicado a estas *notas polares*. Estas novas linhas melódicas da electrónica criam uma textura mais densa e intrincada; no caso do segundo compasso a nota que é repetida é o mi (659Hz). Uma vez que o timbre dos *pizzicati* emitidos pela electrónica é muito próximo do som do violino, por vezes torna-se difícil distinguir qual o material sonoro produzido pelo violino e qual o material sonoro da electrónica.

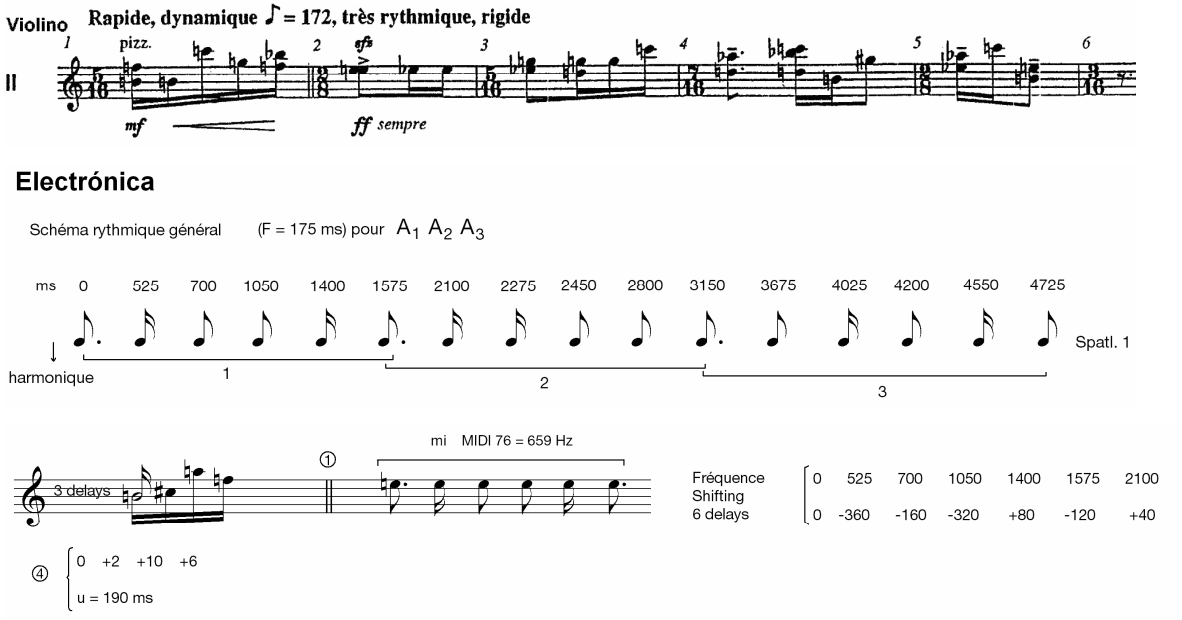


Figura 5.12. – Envolvimento da electrónica na Secção II de *Anthèmes 2.*

Numa secção escrita apenas em *pizzicato* os recursos expressivos usados para criar variedade são, sobretudo, o modo de ataque e a variedade rítmica. Estes dois recursos são amplamente explorados ao longo da secção através do uso de *sfz.*, acentos, escrita rítmica regular/irregular, com mudanças de compasso permanentes. Outro recurso expressivo é a dinâmica. No entanto, o som do violino em *pizzicato* tem uma amplitude dinâmica reduzida. Neste sentido, a electrónica desempenha um papel fundamental, pois vai sublinhar e criar ela própria flutuações de dinâmica. Por exemplo nos compassos 67 e 71, são criados dois momentos de homofonia, com um ritmo regular. Estes dois compassos são preparados pelo aumento de tensão através de crescendos e diminuendos que a electrónica vai salientar.

Secção III

A evolução da secção III entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* não acontece do mesmo modo nas duas partes contrastantes que a constituem. Enquanto as duas partes A, em *trémulo*, *sul pont.*, *régulier*, têm ligeiras alterações, as duas partes B, em *staccato*, *pos. nat.*, *irrégulier*, têm uma expansão mais significativa do texto musical.

Seguidamente vamos ilustrar, através de pequenos excertos das partituras de *Anthèmes* e *Anthèmes 2*, a expansão do texto musical desta secção.

O início da secção III de *Anthèmes 2* tem um conteúdo harmónico muito próximo da primeira versão. As notas em *trémulo*, mi, fá#, ré e sol# são comuns às duas versões embora agrupadas e organizadas numa ordem diferente. Às apogiaturas, si e ré#, da primeira versão o compositor acrescenta as notas, ré, fá# e dó#. Os quatro sons do *jeté* da primeira versão ficam contidos num gesto mais amplo de oito sons na segunda versão (fig. 5.13).

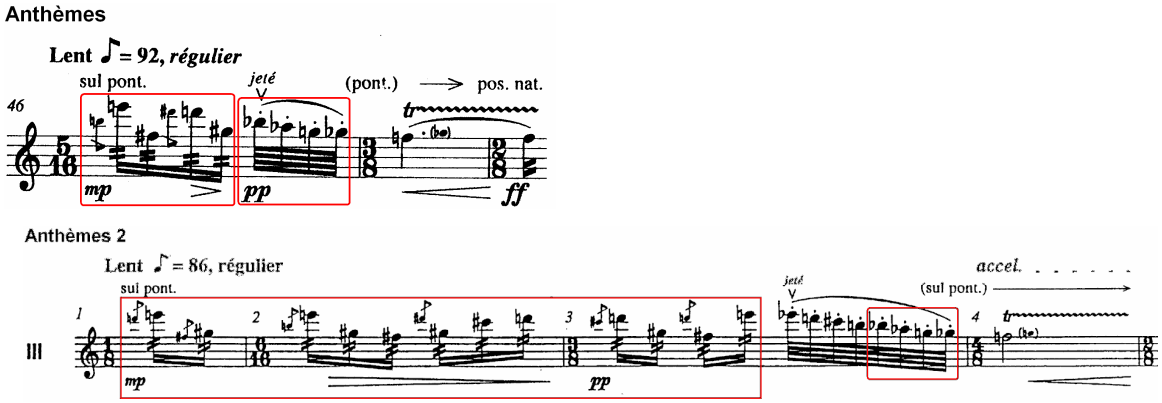


Figura 5.13. – Alterações do texto musical de violino entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* na Secção III, *Lent, régulier, sul pont.*

No início da parte *irrégulier* da secção III de *Anthèmes 2* o compositor mantém, praticamente sem alterações, as notas em *staccato* da versão anterior, mas introduz novas apogiaturas que tornam o discurso musical mais *irregular* e *nervoso*. Outra alteração tem a ver com a mudança dos grupos de notas/dinâmicas (fig. 5.14).

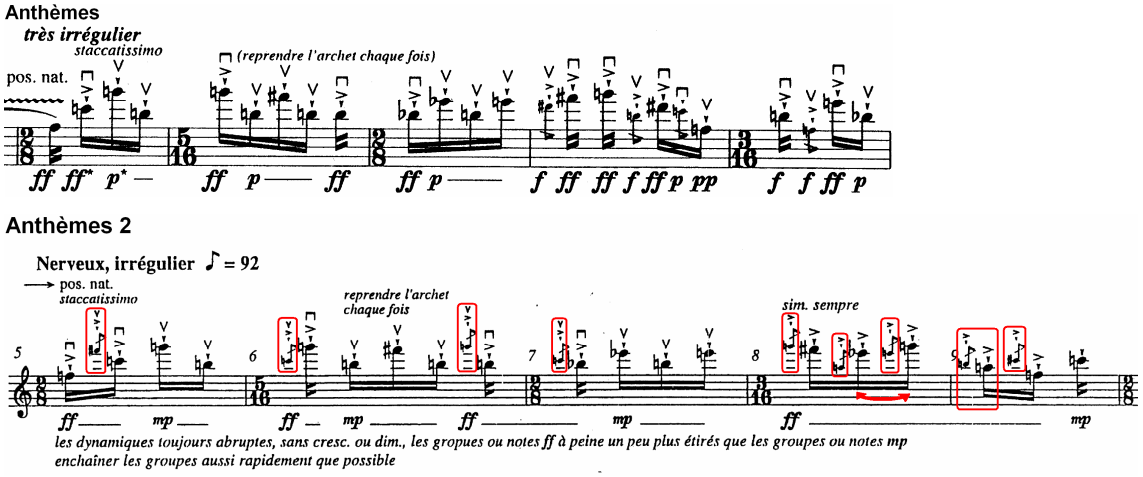


Figura 5.14. – Alterações do texto musical de violino entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* na Secção III, *staccatissimo* (excerto).

No início desta parte *staccatíssimo* da secção, ilustrada na fig. 5.14., o compositor escreve material sonoro novo que mantém o mesmo carácter *nervoso* e *irregular*, em *staccato*.[18]

No início da segunda parte, *régulier*, da secção III de *Anthèmes 2* (novamente em *trémulo*), o compositor mantém o mesmo texto de *Anthèmes*. No entanto, o trilo sobre o fá#, que em *Anthèmes* era ornamentado por uma segunda voz de três notas ligadas, dó#, dó e ré#, passa a ser interrompido em *Anthèmes 2* o que destaca cada uma dessas notas ornamentais (fig.5.15)[19].

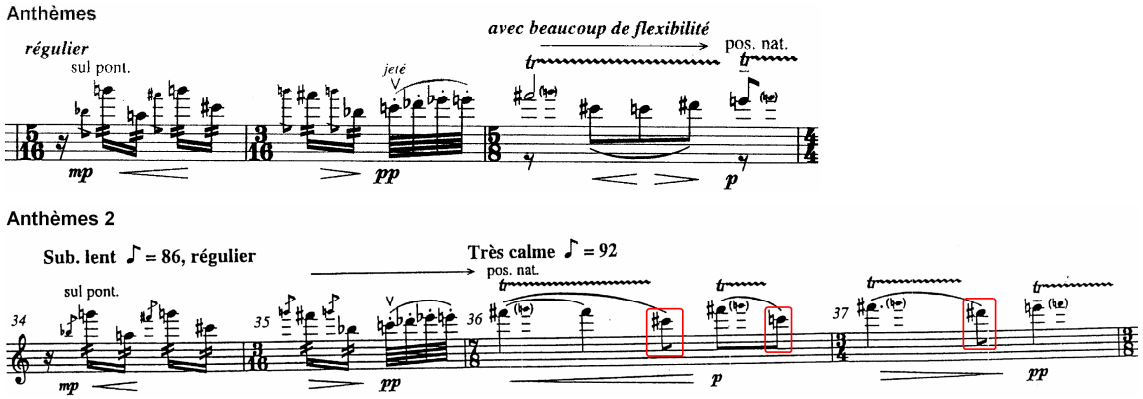


Figura 5.15. – Alterações do texto musical de violino entre a partitura de *Anthèmes* e *Anthèmes 2* na Secção III, trilo sobre o fá#.

[18] Cf. Anexo V, Secção III de *Anthèmes 2*, p. 230.
[19] A alteração deste tipo de trilo foi registada também na Secção I de *Anthèmes 2*.

A última parte em *staccato* da secção III tem uma expansão do seu material sonoro semelhante à que ilustrámos na figura 5.14.

Assim, a estrutura desta secção baseia-se na alternância de duas partes contrastantes que alternam entre si, A B A B. A electrónica vai acentuar a diferença tímbrica entre a parte A e a parte B desta secção.

Na parte A, através da utilização de *ring modulation*[20] e *comb filter*, a electrónica vai tornar o timbre do violino mais rico em harmónicos agudos:

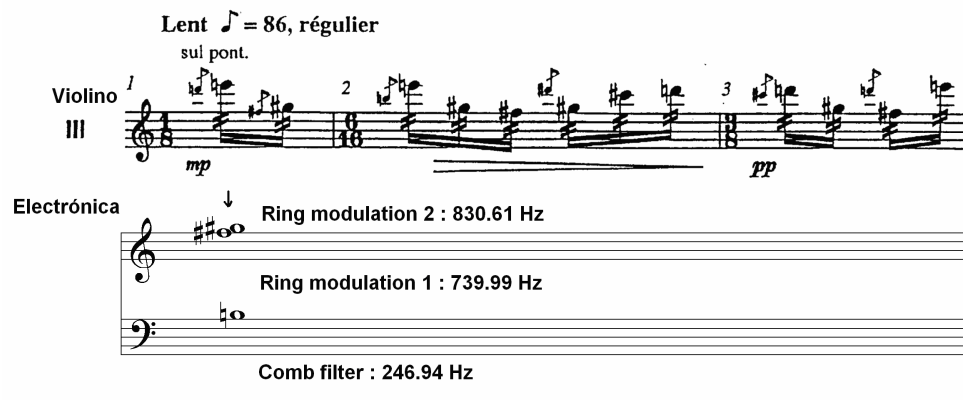


Figura 5.16. – Envolvimento da electrónica nos compassos 1-3 da Secção III.

Na parte B, o compositor criou um contraponto de dinâmica, que é reforçado pela indicação "*les groupes ou notes ff encore lourds, les groupes ou notes p rapides et légers*". Este tipo de escrita contrapontística cria uma irregularidade quase "esquizofrénica", como se existissem dois violinos, duas vozes dentro do mesmo instrumento. A parte electrónica vai criar um "fundo sonoro" constituído por *clusters* em progressiva evolução e *pizzicati* que sugerem "*gotas sonoras*" com diferentes graus de intensidade.

[20] A modulação em anel (*ring modulation*) consiste no tratamento do som instrumental através de um som sinusoidal, produzindo-se dois sons cujas frequências são, respectivamente, a soma e a diferença das frequências do som inicial. Deste modo, consegue-se uma transformação notável do som inicial. Os valores das frequências de *ring modulation* e *comb filter* na segunda parte A vão ser outros. A escolha destas frequências tem a ver com o privilegiar as relações harmónicas do som resultante destes processos de modulação.

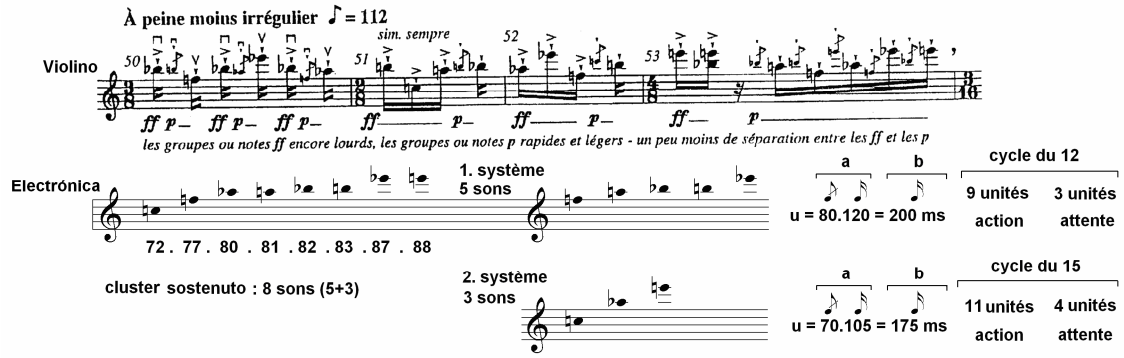


Figura 5.17. – Envolvimento da electrónica nos compassos 50-52 da Secção III.

Secção IV

A quarta secção de *Anthèmes 2* mantém a mesma estrutura, A B A, da primeira versão. Nesta segunda versão o compositor elabora algum material sonoro novo que integra no texto musical da versão anterior.

Na parte A, a electrónica vai projectar o som do violino em diferentes zonas do espaço – cada acorde ocupa uma posição distinta. Este movimento constante do material musical torna o discurso mais *agitado* e *irregular*. Na figura que se segue, 5.18, podemos observar a correspondência entre cada acorde e a respectiva coluna, identificada com a abreviatura HP (haut parleur).

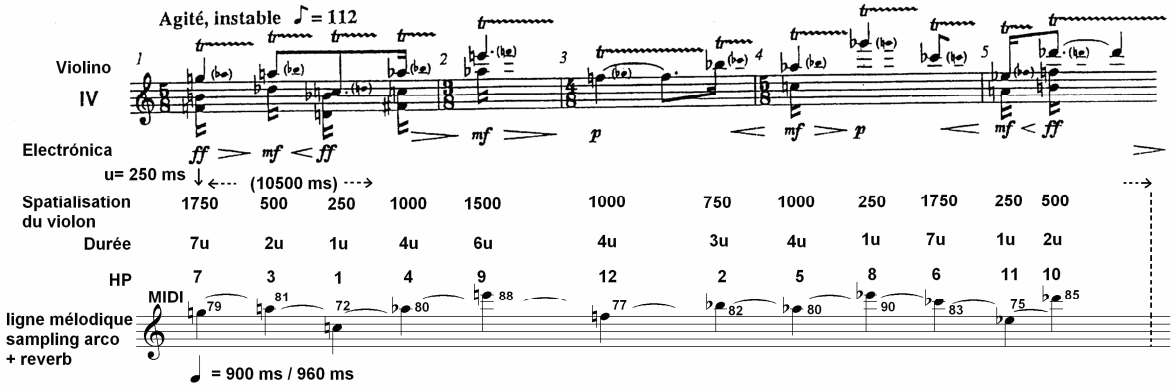


Figura 5.18. – Envolvimento da electrónica nos compassos 1-5 da Secção IV.

Como podemos observar no pentagrama da figura 5.18, onde está anotada a indicação "*ligne mélodique sampling arco + reverb*", a electrónica vai suster cada uma das notas em trilo. Ao prolongar estas notas, a electrónica contribui para uma maior fluência da linha melódica superior que é interrompida quando o

violinista "prepara" o acorde seguinte. Esta utilização electrónica reforça a estratificação destes compassos – a própria notação destes acordes com trilo sugerem essa estratificação: a melodia superior dos trilos e os acordes que *comentam* alguns desses trilos.

Na parte B, *rythmiquement stable,* a electrónica vai fazer uma projecção sonora em segundo plano que constitui um suporte harmónico para a linha melódica do violino que tem um carácter "improvisatório". Assim, no esboço realizado por Boulez para a realização da electrónica verificamos que o compositor delimitou, com a indicação de barra de compasso a tracejado, as vária zonas harmónicas desta parte B. Em cada uma dessas zonas harmónicas, a electrónica vai projectar no espaço sonoro um *cluster* que corresponde aos sons da linha melódica do violino. Como exemplo duma zona harmónica desta parte da secção IV de *Anthèmes 2* podemos observar na figura 5.19 a correspondência entre os nove sons do *cluster* da electrónica com os sons da linha melódica do violino.

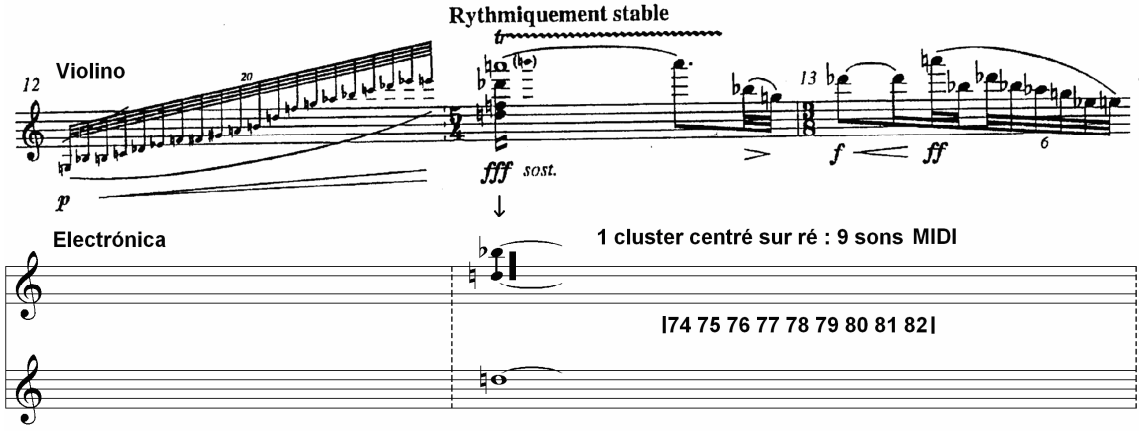


Figura 5.19. – Envolvimento da electrónica nos compassos 12-14 da Secção IV.

Secção V

A quinta secção de *Anthèmes 2* mantém a mesma estrutura da primeira versão de *Anthèmes*, constituída por três partes, A B A. Os elementos que caracterizam a escrita das duas partes A, são os mesmos da Secção I: *satélite anacrouse* (*jeté*) – *accent* (trilo) e melodia com apogiaturas. Por outro lado, a

parte B é semelhante à Secção III, na medida em que existe um contraponto de dinâmicas com arco em *sul ponticello*.

O tratamento da electrónica nesta secção está em concordância com o tipo de escrita aí desenvolvido. Assim, podemos reconhecer na Secção V os processos electroacústicos utilizados na Secção I aplicados à parte A e na parte B os processos electroacústicos da Secção III.

Secção VI

Nas três partes da secção VI de *Anthèmes 2* o compositor mantém o texto musical da versão anterior e no interior deste "encaixa" o novo material que desenvolveu para esta segunda versão fragmentando a sequência do texto anterior.

Secção VI1

Na secção VI1, a electrónica vai ter um papel de "segundo instrumento" realizando um "diálogo" com a melodia do violino. Analisando o gesto melódico resultante da interacção violino/electrónica, consideramos que a *resposta* da electrónica tem um papel de *désinence*. Estes motivos melódicos são "disparados" pela electrónica sobre o trilo (*accent*) do violino e sugerem uma *resposta* em *désinece* ao gesto melódico *anacrouse* das figuras *veloce*. Existem quatro tipos de *profil* atribuídos pelo compositor quanto ao desenho melódico da *resposta* da electrónica. Este desenho melódico ou converge para a nota do trilo ou diverge a partir da nota do trilo.

O primeiro compasso apresenta um *profil* 1 que consiste num gesto *désinence* ascendente que converge para a nota do trilo formando no final um *cluster* com os sons que compõem esse gesto melódico (fig. 5.20).

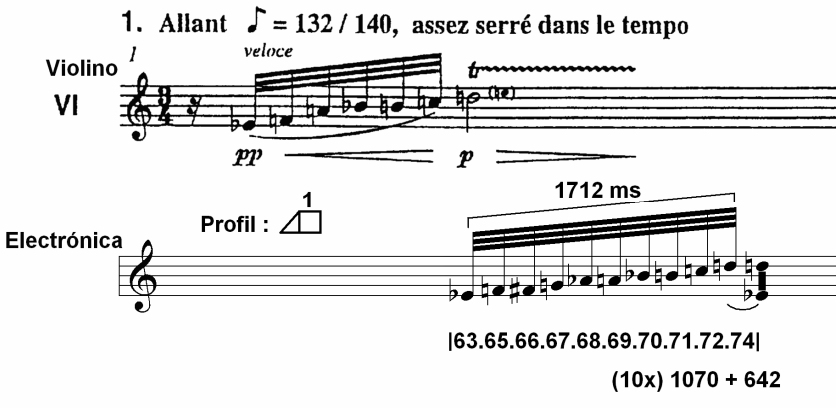


Figura 5.20. – Envolvimento da electrónica no compasso 1 da Secção VI1.

O segundo compasso apresenta um *profil* 4 que começa com um *cluster* sobre o trilo ao qual se segue um gesto *désinence* ascendente que converge na nota do trilo (fig. 5.21).

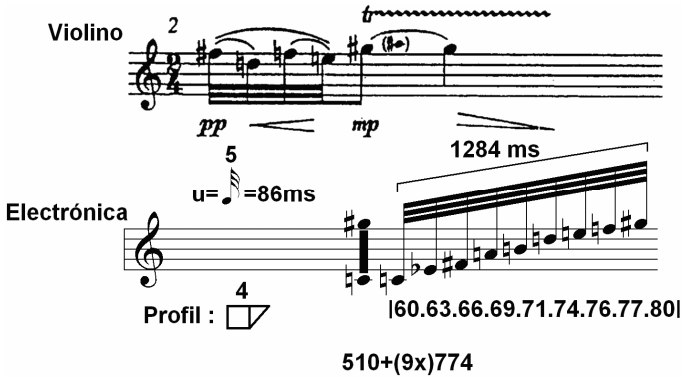


Figura 5.21. – Envolvimento da electrónica no compasso 2 da Secção VI1.

O terceiro compasso apresenta um *profil* 3 que começa com um *cluster* sobre o trilo seguindo-se um *gesto désinence* descendente a partir da nota do trilo (fig. 5.22).

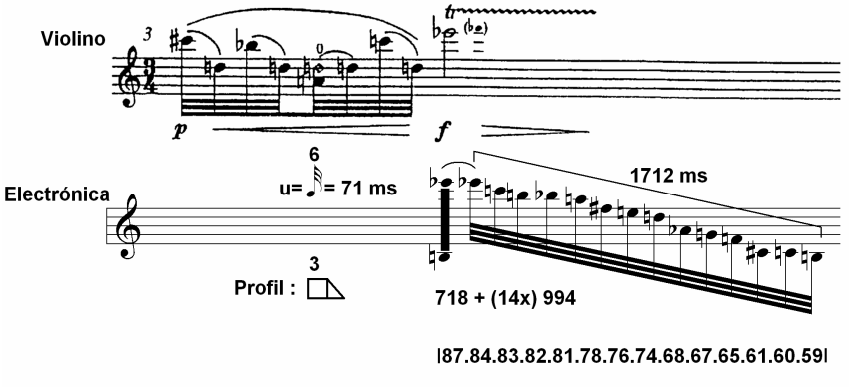


Figura 5.22. – Envolvimento da electrónica no compasso 3 da Secção VI1.

O quarto compasso apresenta um *profil* 2 que consiste num gesto *désinence* descendente que diverge a partir da nota do trilo formando no final um *cluster* com os sons que compõem esse gesto melódico (fig. 5.23).

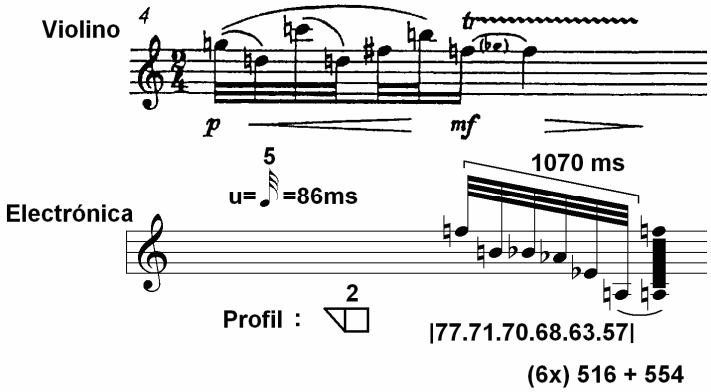


Figura 5.23. – Envolvimento da electrónica no compasso 4 da Secção VI1.

As figuras *moitié crins/moitié bois* vão ter um tratamento electrónico que consiste na repetição em *rallentando* dos dois primeiros acordes tocados pelo violino. O som da electrónica é muito próximo do violino. Deste modo, ao *cristalizar* este pequeno motivo de forma assíncrona em relação ao violino, a electrónica torna o discurso global desta passagem mais confuso (fig. 5.24).

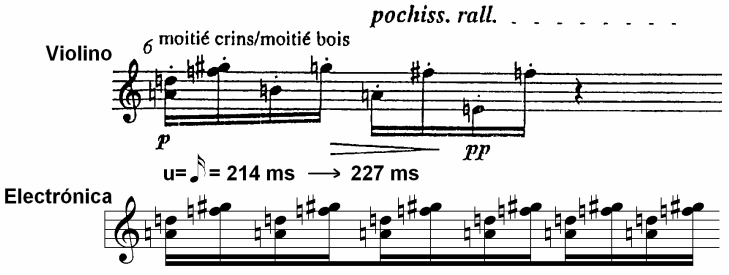


Figura 5.24. – Envolvimento da electrónica no compasso 6 da Secção VI1.

Secção VI 2

Esta secção é a mais longa da obra, com uma duração de cerca de 5'20'', sendo composta por quatro "figuras musicais" timbricamente distintas:

- Ricochete de arco,
- Pizzicato, agité
- Pizzicato sobre acordes harpejados
- Acordes bruscos

Cada uma destas "figuras musicais" tem uma identidade tímbrica e harmónica que se distingue das restantes. O compositor vai utilizar estes elementos contrastantes de modo alternado, numa sequência que conduz a uma textura labiríntica. A electrónica vai acentuar as características tímbricas destas "figuras musicais", como iremos analisar ao longo deste ponto.

O ricochete de arco foi uma das figuras utilizadas na secção introdutória e que apenas volta a ser utilizada nesta secção. No entanto, a construção melódica vai ser diferente: o *glissando* passa a ser descendente a partir da nota ré 4 até às notas: mi, lá b, si, dó, fá, lá, fá #, si e dó #, respectivamente.

A electrónica vai transpor a frequência deste objecto sonoro através do processo de *frequency shifting* (fig. 5.25).

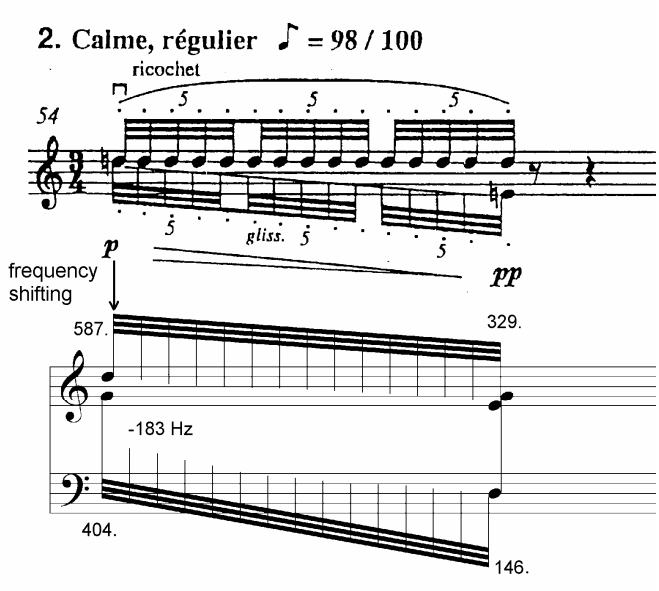


Figura 5.25. – Envolvimento da electrónica no compasso 54 da Secção VI2.

Os *pizzicati agité* desta secção têm um tratamento electrónico semelhante ao que o compositor adoptou na Secção II. Ao disparar novas linhas melódicas pré gravadas, a electrónica vai criar um contraponto com a linha melódica do violino e tornar esta parte da secção mais *agitada*. A electrónica vai também emitir *clusters* que servem de pedal harmónica e que evoluem ao longo da secção em função da harmonia, como podemos ver nas figuras 5.26 e 5.27.

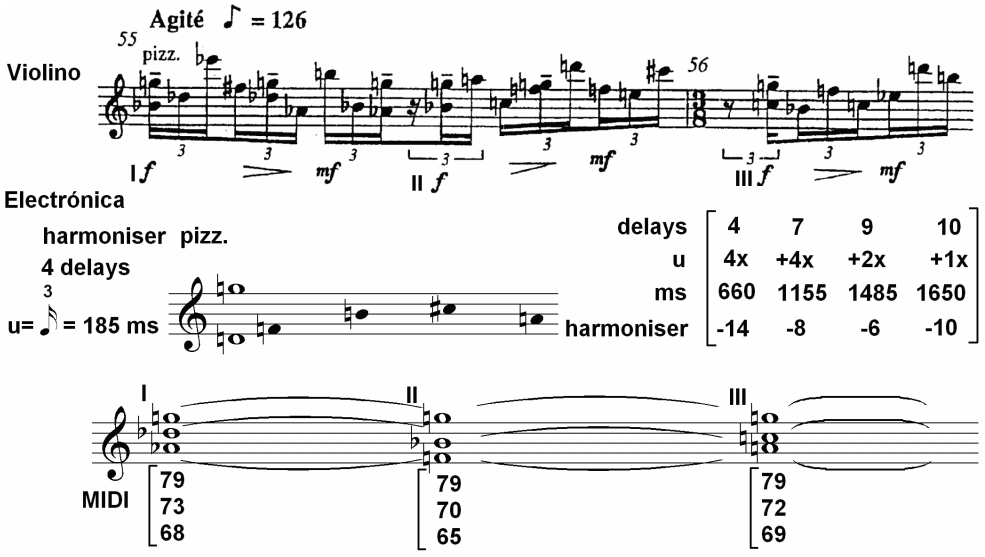


Figura 5.26. – Envolvimento da electrónica no compasso 55 da Secção VI2.

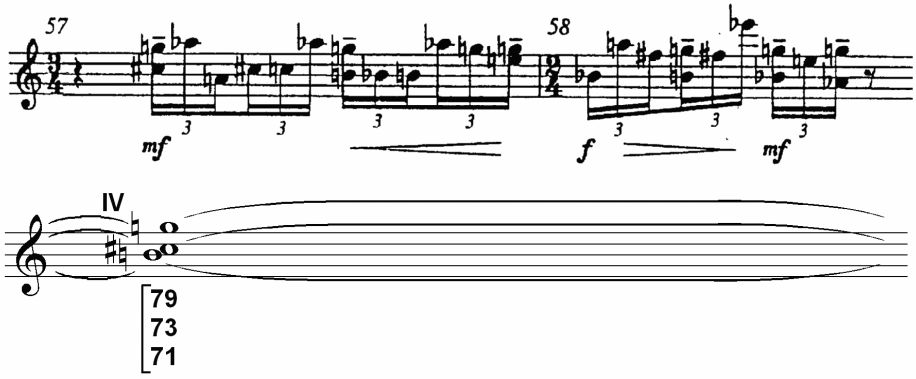


Figura 5.27. – Envolvimento da electrónica no compasso 57 da Secção VI2

Os acordes *Brusque* desta secção têm um tratamento electrónico que consiste no disparo de motivos pré gravados e emitidos em delay. A sobreposição dos discursos do violino e da electrónica torna esta parte da secção mais *agitada* e *irregular* (fig. 5.28).

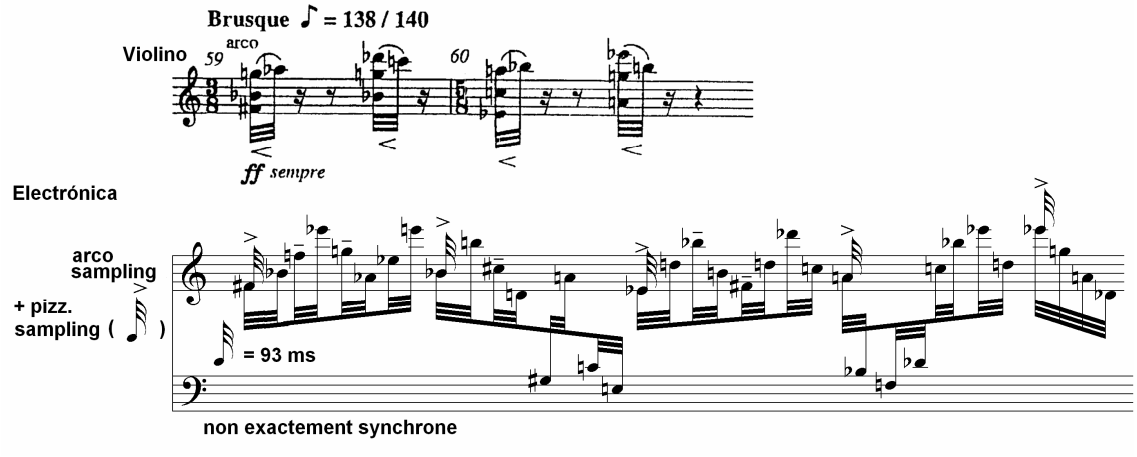


Figura 5.28. – Envolvimento da electrónica no compasso 59 da Secção VI2.

As secções de *pizzicati* em harpejo criam momentos suspensivos extremamente interessantes e sublimes. Aqui a electrónica possibilita superar uma "limitação" do violino que, sem o auxílio do arco passa a ser um instrumento de ataque – ressonância extremamente limitado, pois o tempo de ressonância é extremamente breve. Através da electrónica torna-se possível a sustentação do som em *pizzicato* que posteriormente é enriquecido por filtros, ganhando uma nova cor. Este efeito é conseguido através da *modulação em anel* (*ring modulation*) associado ao *filtro em pente* (*comb filter*) e o aumento do tempo de reverberação do som (fig. 5.29).

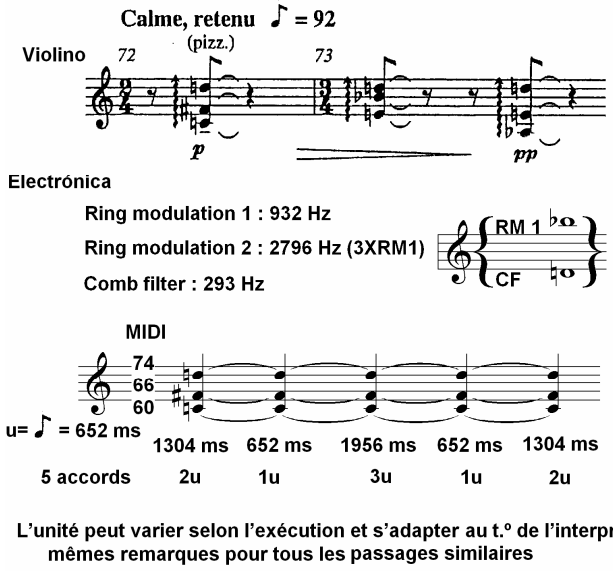


Figura 5.29. – Envolvimento da electrónica no compasso 72 da Secção VI2.

Secção VI3

Nesta secção, a electrónica vai realizar *clusters* que têm a função de "fundo sonoro", acompanhando o desenvolvimento melódico realizado pelo violino. Estes *clusters* são extremamente densos e com um tempo de reverberação longo, evoluindo ao longo da secção em função da harmonia.

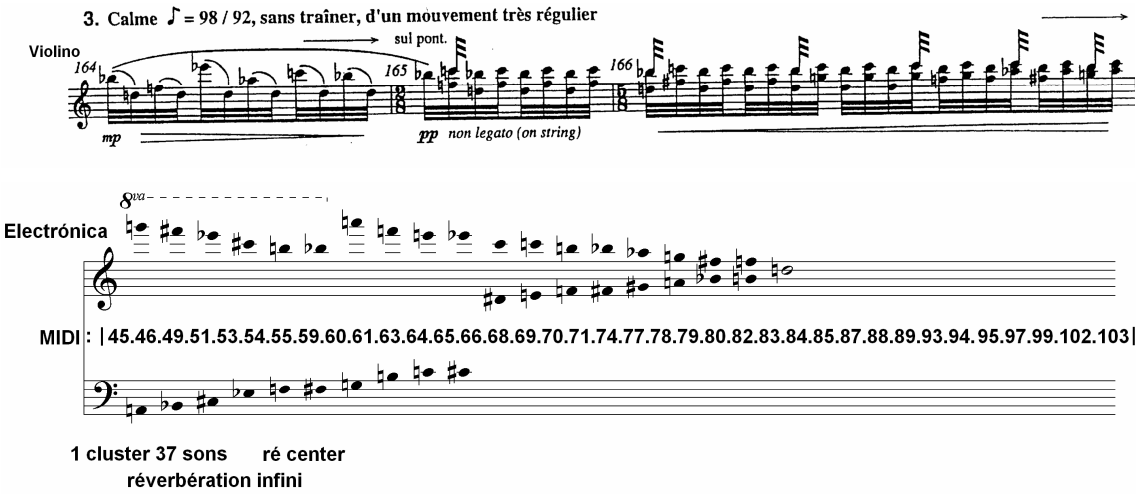


Figura 5.30. – Envolvimento da electrónica no compasso 164 da Secção VI3.

Progressivamente, ao longo da secção, os *clusters* vão-se tornando menos densos. Até que, no último compasso (c.209), sobre a nota ré em trilo, temos apenas um acorde de três sons. Quando o trilo pára, a nota ré do violino é mantida sem vibrato e a electrónica também mantém a mesma nota. Este momento suspensivo é *cortado* de forma abrupta pelo violinista quando toca o último acorde, figura *c.l. batt.*, que representa o *ponto final* da peça.

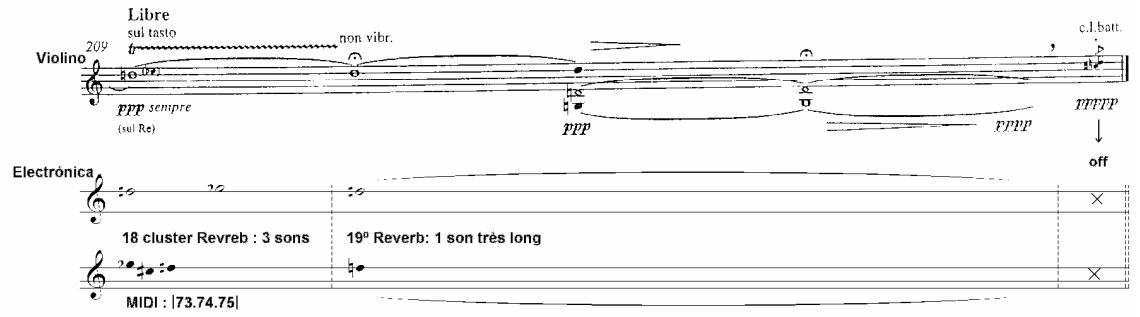


Figura 5.31. – Envolvimento da electrónica no compasso 209 da Secção VI3.

Considerações finais

A música de Pierre Boulez tem um cunho pessoal, que, desde as suas primeiras obras, revela uma enorme exigência e rigor de construção. A profundidade do seu pensamento constitui o alicerce de uma reflexão sobre o universo musical da vanguarda, onde a sua obra se inscreve. A sua carreira segue uma trajectória exemplar na música dos dias de hoje, guardando linhas de força claras e constantes. O seu estilo composicional, fundado nos ensinamentos da Segunda Escola de Viena, evoluiu de forma notável através da sua actividade artística de maestro, investigador e ensaísta.

A nossa reflexão sobre a linguagem musical Boulez teve uma primeira fase de pesquisa sobre as várias facetas da actividade artística do compositor que influenciaram a sua produção musical. Este conhecimento constituiu uma base importante na análise das obras *Anthèmes* e *Anthèmes* 2.

Relativamente à obra *Anthèmes*, a análise musical foi realizada através de um estudo comparativo das várias fontes primárias: a partitura da obra, as versões de violino de *Originel* de …*explosante-fixe*… (1972 e 1974) e ainda os manuscritos realizados pelo compositor durante a composição de *Anthèmes*. Esta investigação permitiu-nos conhecer as várias fases do processo de composição de *Anthèmes*. Uma vez que as versões de *Originel* datam dos anos 70 e a composição de *Anthèmes* da década de 90, observámos, através deste estudo, o evoluir do estilo composicional de Boulez e dos seus procedimentos técnicos.

Anthèmes enquanto obra da família …*explosante-fixe*… contém os elementos primordiais de *Originel*, a estrutura em seis secções e o conteúdo harmónico primitivo. A "plasticidade" do material musical de *Originel* potenciou o desenvolvimento de uma nova partitura. Deste modo, percebe-se uma expansão do material sonoro que mantém a estrutura primitiva que corresponde aos pontos cardinais da obra e em torno dos quais vão proliferando novos desenvolvimentos.

Através da evolução do gesto melódico das duas versões de *Originel* de *…explosante-fixe…* pudemos observar que o compositor estava a ensaiar a sua *ideia* para aquela obra, parecendo-nos que estava "preso" às regras que tinha definido. Pelo contrário, em *Anthèmes*, percebemos uma expansão do seu

vocabulário musical e a integração de uma nova *gramática* que tem como principal motivação tornar o discurso mais perceptível para o público. A base desta *gramática* reside na construção de *entidades* perceptíveis que funcionam como elementos temáticos que o compositor introduz na sua criação musical, reinventando o conceito de *tema* e o modo como esse material temático é desenvolvido ao longo da obra.

Entre a versão de *Anthèmes* e *Anthèmes* 2 o desenvolvimento da partitura é diferente. O texto musical de *Anthèmes* sofre ligeiras alterações, ficando contido nesta segunda versão. A expansão da partitura de *Anthèmes* resulta do processo de concepção da electrónica que conduziu a que a obra fosse progressivamente reescrita.

A análise dos manuscritos de Boulez para a realização electrónica de *Anthèmes 2* permitiu-nos verificar que o compositor pensa a electrónica como extensão do discurso do violino na medida em que a electrónica prolonga o seu gesto melódico.

O "estudo de caso" que efectuámos sobre o processo de criação de *Anthèmes* permitiu estabelecer a ligação *genética* desta obra a …*explosante-fixe*…. Boulez desenvolveu uma nova partitura através de material já elaborado. Este procedimento é característico do estilo composicional de Pierre Boulez, como nos refere Gerzso:

«*Le fait de prendre un petit fragment d'une partition existante et de le développer, le rendant le plus souvent méconnaissable, se retrouve ailleurs dans l'oeuvre de Boulez : Dérive I provient de Répons, qui à son tour s'inspire de Messagesquisse ; quelques extraits d'une première version de Notations réapparaissent dans Pli selon Pli. Cette pratique est conforme à l'approche compositionnelle générale de Boulez: considérer une «petite» idée musicale et la faire «proliférer»*. »[1]

Este estudo analítico, recorrendo às fontes primárias do processo de criação de *Anthèmes*, a par com a análise musical da peça, permitiu-nos um conhecimento mais profundo da mesma. Assim, a metodologia que adoptámos para a análise da evolução do gesto melódico e a classificação do material

[1] GERZSO : 1998.

temático de *Anthèmes* poderão ser interessantes para o estudo de outras obras de Boulez.

Esta metodologia de análise permitiu-nos obter alguns resultados que poderão ser interessantes para uma performance mais informada e consistente com a concepção musical de Boulez. O estudo do gesto melódico que desenvolvemos neste trabalho pode servir como uma ferramenta de interesse para a interpretação desta obra na medida em que distingue as estruturas *centrais* das estruturas *ornamentais*. Esta percepção dos pontos-chave da obra é importante para o intérprete conhecer a estrutura da mesma e criar referências para a construção do discurso musical. Outro elemento que consideramos interessante para a performance desta peça é o estudo que realizámos sobre os elementos temáticos e a forma como o compositor os estruturou de modo a criar um jogo de surpresa/reconhecimento. O intérprete ao conhecer também a natureza desse material temático pode mais facilmente transmiti-lo ao público.

No final desta investigação reconhecemos a importância de aprofundar o estudo da linguagem musical de Boulez, nomeadamente através da aplicação das metodologias de análise, desenvolvidas neste trabalho, a outras obras do compositor.

BIBLIOGRAFIA

Documentos estudados em Basileia na Fundação Paul Sacher

…explosante-fixe…

[1] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 1 b.

…explosante-fixe… (Fl., Cl., Tpt., Hp., Vib., Viol., Al., Vc.; 1973 [17.6.72] ; 2ème version ; inédite)

1) Parte de violino, *Originel,* 1972.

[2] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 1 d.

…explosante-fixe… (Fl., Cl., Tpt., Hp., Vib., Viol., Al., Vc., Él. Viv. ; 1973-1974 ; 4ème version [3ème – 4ème – 5ème et suivantes]* ; inédite[s])

3ème état mars, avril, août 1974 [41 p.]

1) Parte de violino solo, *Originel*, abril 1974.

Anthèmes

[3] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 5 [a].

Anthèmes (Vl. ; 1991-1992)

1) Esboços [4 p.]

2) Fotocópia da partitura definitiva com anotações da 1.ª versão [4 p.]

3) Cópia com correcções e anotações da 1.ª versão [4 p.]

4) Fotocópia com anotações manuscritas da 1.ª versão [4 p.]

5) Cópia de Pierre Boulez [1 p.]

[4] Anthèmes 1, Wien, Universal Edition, © 1992, UE 19 992.

Anthèmes 2

[5] Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 5 [b].

Anthèmes 2 (Viol., Él. ; 1997).

1) Anotação para a electrónica [9 p.]

2) Fotocópia da partitura definitiva com anotações manuscritas [6 p.]

3) Esboços e anotações (1-5)

4) Fotocópia da partitura definitiva com anotações manuscritas

5) Ensaio da partitura com anotações manuscritas

[6] Anthèmes 2, Wien, Universal Edition, © 1997, UE 31 160

Correspondência

BOULEZ, Pierre ; DREW David
Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Correspondência.

BOULEZ, Pierre ; MENUHIN, Yehudi
Basileia, Fundação Paul Sacher, Colecção Pierre Boulez, Correspondência.

NATTIEZ, Jean-Jacques – *The Boulez–Cage Correspondence*, Cambridge University Press, Cambridge : 1993.

Entrevistas

BOULEZ, Pierre ; BÉROS, Cyril – *Le piano à l'œuvre entretien avec Pierre Boulez*, accents la revue de l'Ensemble Intercontemporain, n.º 25, 2005, pp.10-11.

BOULEZ, Pierre ; DELIÈGE, Célestin – *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliége*, Paris, Seuil : 1975.

BOULEZ, Pierre ; FINK, Wolfgang – *Un entretien de Wolfgang Finck avec Pierre Boulez*, notas do disco compacto *Boulez : Sur Incises*, IRCAM Centre Pompidou, Deutsche Grammophon, 463 475-2 : 2000, pp. 33-37.

BOULEZ, Pierre ; MAWHINNEY, Simon – *Composer in interview: Pierre Boulez*, *Tempo*, 216 : 2001, pp. 2-5.

BOULEZ, Pierre ; NOUBEL, Max – «*musique pure, musique engagée», par Pierre Boulez*, Cité Musiques n. 47 *in* notes de programme, Cité de la Musique : 2005, pp. 3 -10.

BOULEZ, Pierre ; SZENDY, Peter – *Le texte et son pré-texte. Entretien avec Peter Szendy*, *Genesis*, 4 : 1993, pp. 135-148.

BOULEZ, Pierre ; SZENDY, Peter (1997) – *Conférence de Pierre Boulez sur Anthèmes 2* in GOLDMAN, Jonathan – *Understanding Pierre Boulez's Anthèmes:* "*Creating a Labyrinth Out of Another Labyrinth"*, Université Montréal: 2001.

Escritos

BOULEZ, Pierre – *Pense la Musique Aujourd'hui*, Gonthier, Paris : 1964.

BOULEZ, Pierre – *Relevés d'Apprenti*, Editions du Seuil, Paris : 1966.

BOULEZ, Pierre – *Point de repère*, Bourgois, Paris : 1981.

BOULEZ, Pierre – *Jalons (pour une décennie)*, Bourgois, Paris : 1989.

Programas de concerto e outros documentos sobre Pierre Boulez

…*explosante-fixe*…
Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez.
Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez, Manuscrits.
Programme de salle du concert de Londres, St. John's, Smith Square, 17 juin 1972.

Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC), Dossier documentaire 05215.

Obras e artigos

BRETON, André – *L'Amour Fou*, Editions Gallimard : 1937.

DAROUX, Cécile – *Flûte Contemporaine. …explosante-fixe… de Pierre Boulez : Genèse d'une œuvre- maîtresse*, La Traversière, 1997, pp. 51-59.

FINK, Wolfgang – *Métamorphoses de la musique de soliste dans trios oeuvre de Pierre Boulez*, notas do disco compacto *Boulez : Sur Incises*, IRCAM Centre Pompidou, Deutsche Grammophon, 463 475-2 : 2000, pp. 29-32.

FORTE, Allen – *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press : 1973.

GLOCK, William – *Pierre Boulez a Symposium*, Eulenburg Books, London : 1986.

GOLÉA, Antoine – *Rencontres avec Pierre Boulez*, Rene Julliard, Paris : 1958.

GRIFFITHS, Paul – *Modern Music and After*, Oxford University Press : 1995.

GRIFFITHS, Paul – *Pierre Boulez : Notations / Structures II / …explosante-fixe…*, notas do disco compacto *Boulez conducts Boulez*. Hamburg, Deutsche Grammophon, 445 833-2 : 1995.

HOPKINS, G.W.; GRIFFITHS, Paul – *Boulez, Pierre*, em SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London : 2001, pp. 98-108.

IRCAM – CENTRE GEORGES POMPIDOU. Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique – *Répons / Boulez*, ACTES-SUD PAPIERS, Paris : 1988.
JAMEUX, Dominique, *Pierre Boulez*, Fayard, Paris : 1984.

LIGETI, György – *Décision et automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez*, em *Neuf Essais sur la musique*, traduzido do alemão por Catherine Fourcassié, Contrechamps, Genève : 2001, p. 89-126.

MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon Langage Musical*, Edition Alphonse Leduc, Paris : 1944.
MESSIAEN, Olivier – *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Alphonse Leduc, Paris : 1995.

MOLIN, Paulo dal – *Vers une étude génétique, analytique et esthétique de la «famille d'oeuvre» …explosante-fixe… de Pierre Boulez: une approche des premières versions d' …explosante-fixe… et de Rituel*, Université de Nice : 2003.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de – *Teoria Analítica da Música do Século XX*, edição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa : 1998.

Artigos de publicação em série electrónica

BOULEZ, Pierre; GERZSO, Andrew – *Computers in Music*, Scientific American, vol. 258, n.º 4, IRCAM – Centre Georges-Pompidou, 1988. Disponível na Internet em: <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Boulez88c/>.

GERZSO, Andrew – *Anthèmes II, pour violon et électronique (1997), Notes de programme*. [referência de 24 de Abril de 1998] Disponível na Internet em: <http://brahms.ircam.fr/textes/c00000011/n00005199/note.html>.

GOLDMAN, Jonathan – *Understanding Pierre Boulez's Anthèmes:* "*Creating a Labyrinth Out of Another Labyrinth"*, Montréal: 2001. Disponível na Internet em: <http://www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf>

JOT, Jean-Marc ; OLIVIER, Warusfel – *Le Spatialisateur*, GRAME : 1995. Disponível na Internet em: <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Jot95b/>.

APÊNDICES

Apêndice I

Transcrição da correspondência referente à encomenda de *…explosante-fixe…* (Boulez – Drew)

PSS, Sammlung Pierre Boulez, Correspondance Boulez-Drew

1.
8th June, 1971
M. Pierre Boulez
46, Upper Grosvenor Street,
London, W.l.

Dear Pierre Boulez

It would mean a great deal too all concerned if you would consent to compose for TEMPO a "Canon in Memory of Igor Stravinsky". It would be reproduced from your autograph and published – together with memorial cannons by composers of various nationalities – in a special supplement to the September 1971 issue of TEMPO.

The canon may be either vocal or instrumental; but, if instrumental, it should be either for string quartet (or instruments there-from), as is Stravinsky's "Double Canon", or for flute, clarinet and harp, as in his "Epitaphium".

For purposes of reproduction, it would be convenient if the music were written on a single page of the enclosed manuscript paper. If, for any reason, you find this an undesirable restriction please feel at liberty to disregard it!

Yours sincerely,

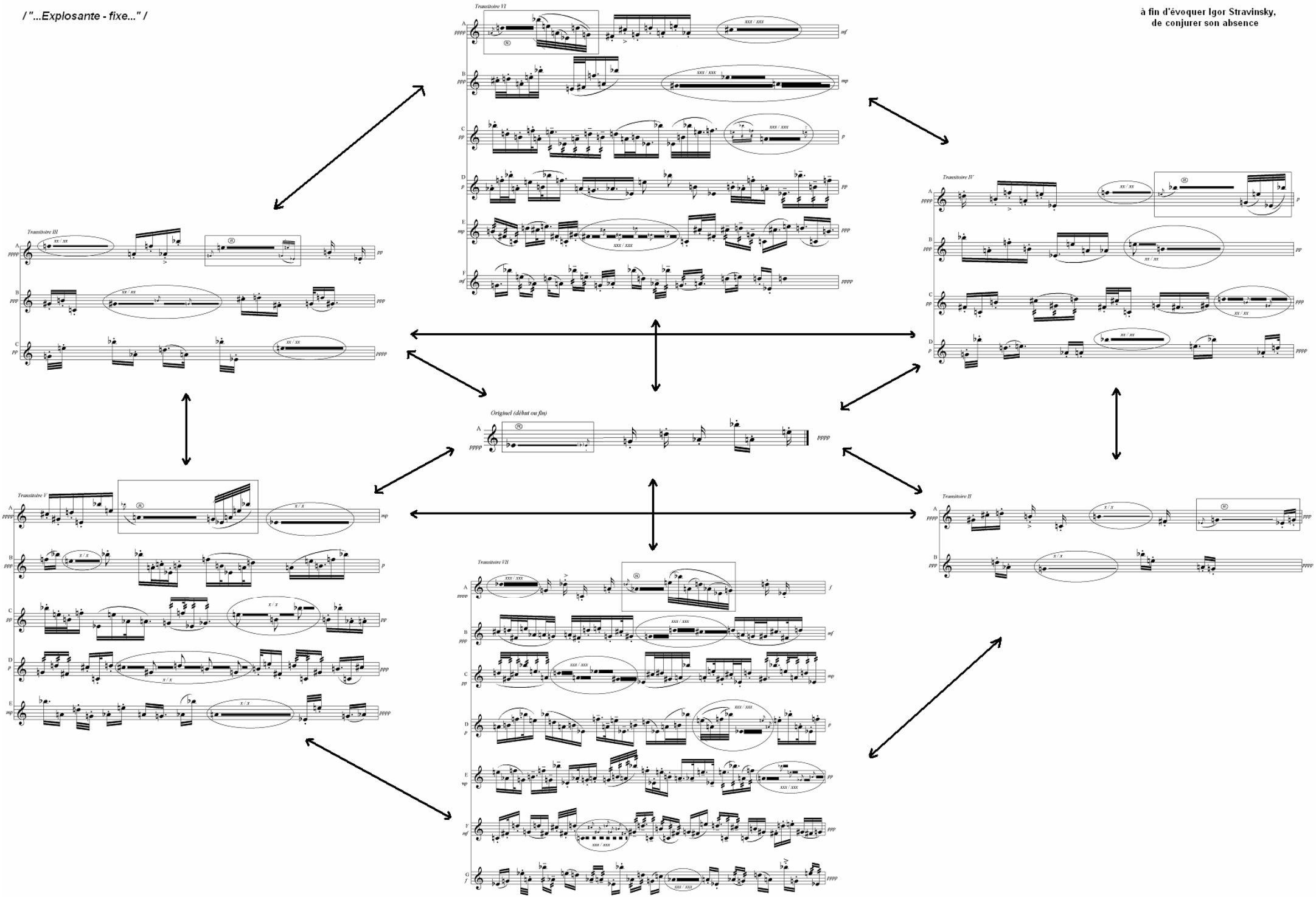
David Drew
Editor
TEMPO

Apêndice II

Transcrição da *matriz* de *…explosante-fixe…*

/ "...Explosante - fixe..." /

à fin d'évoquer Igor Stravinsky,
de conjurer son absence



Apêndice III

Transcrição do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1972)

violon

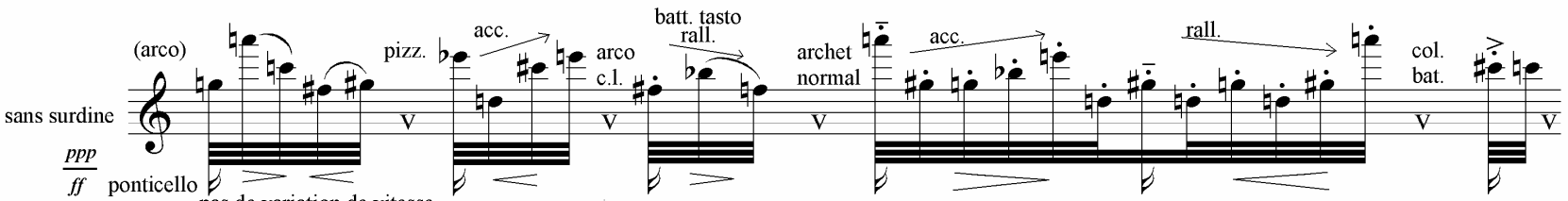
Explosante-Fixe

(1972)

Pierre Boulez

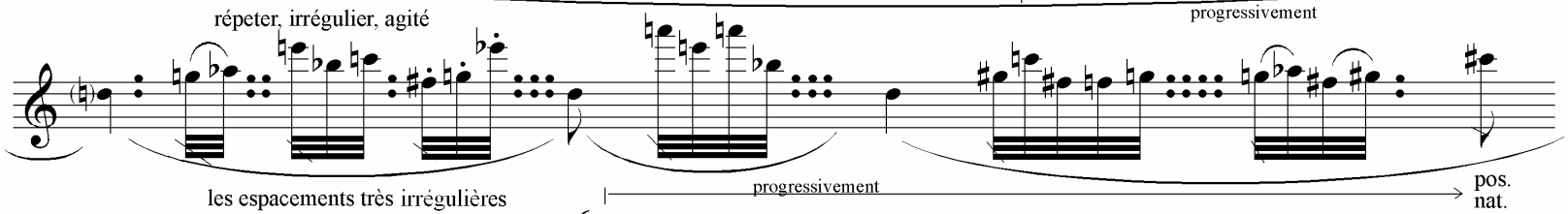
ORIGINEL - Très Lent

ont pourra dans ces 5 groupes s'attarder sur la première note écrite



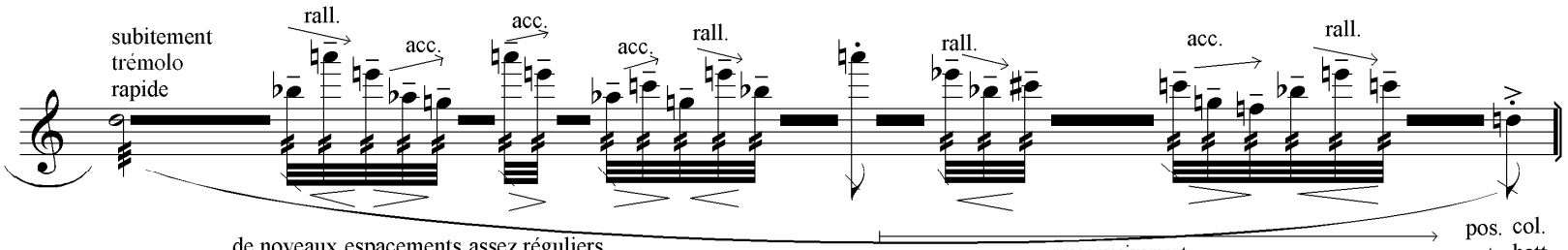
pas de variation de vitesse
les espacements irrégulières selon la longueur des groupes { plus long si le groupe est long / plus court si le groupe est court } (le groupe qui précède la cisure)

les espacements assez réguliers, mais { du moins pour les dynamiques / les vitesses et les modifications très irrégulières et constantes }



les espacements très irrégulières
mais la vitesse des groupes restera
constante et sans modification.

{ accentuation des notes repétées très irrégulière, en accord ou en contradiction avec la longueur du groupe / pas de modification de la dynamique des groupes de petites notes }



de noveaux espacements assez réguliers

{ vitesse et modification très irrégulière et contrastante / de même pour la dynamique }

Apêndice IV

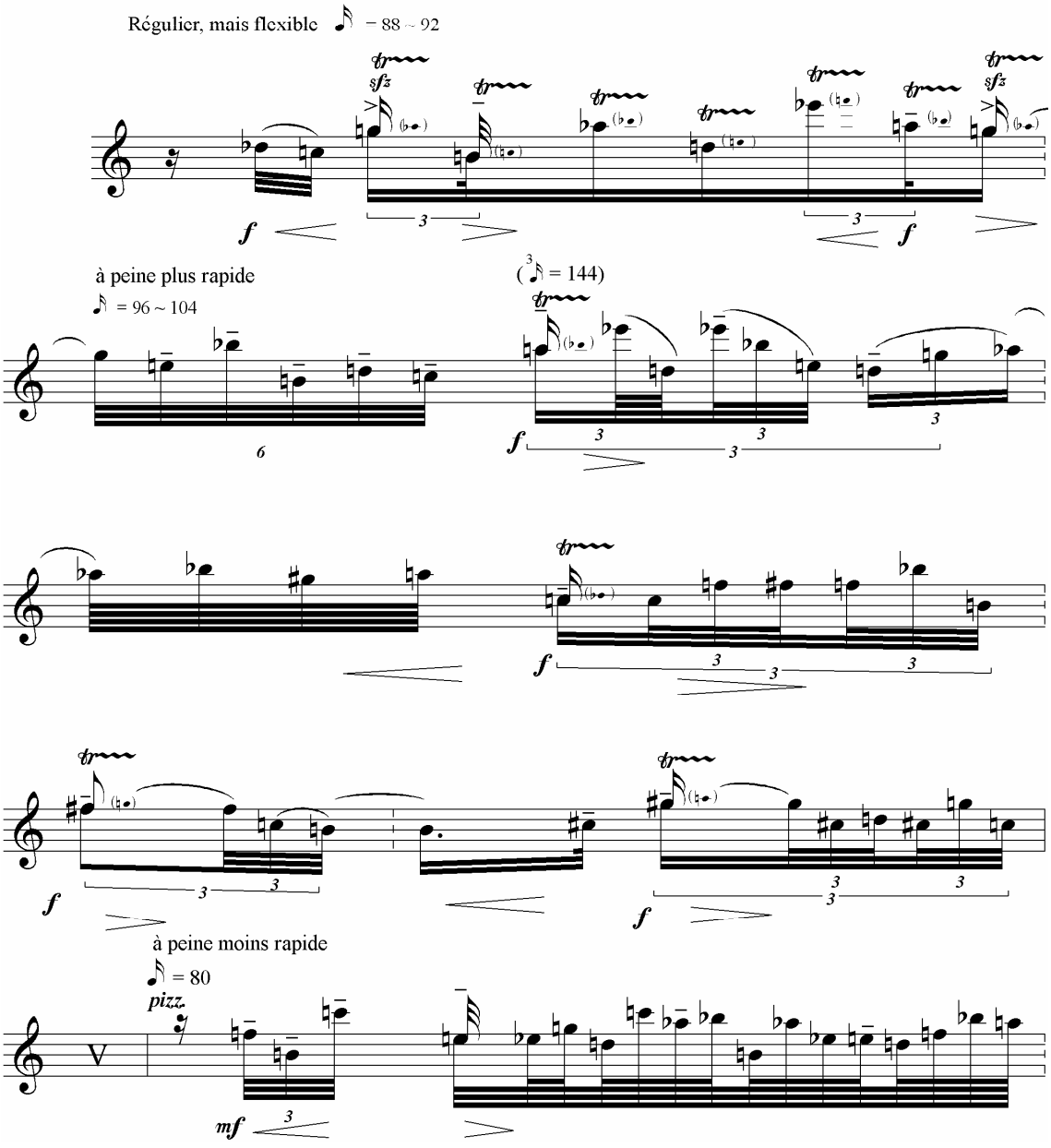
Transcrição do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…* (1974)

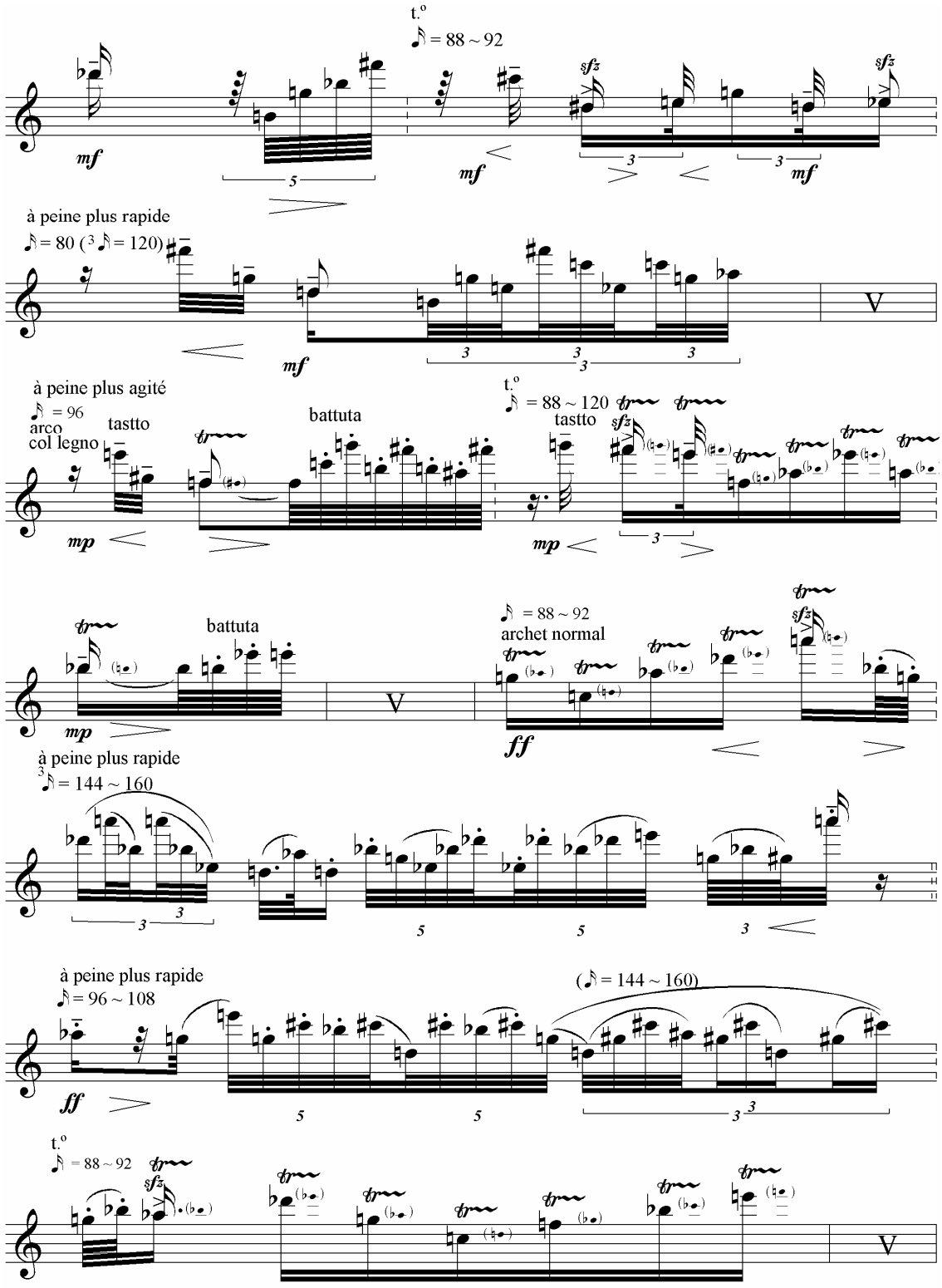
Explosante - Fixe

(1974)

Pierre Boulez

ORIGINEL – Très lent




t.o
= 88 ~ 92
mf
5
mf
sfz
3
3
mf
sfz
à peine plus rapide
= 80 (3 = 120)
mf
3
3
3
V
à peine plus agité
= 96
arco
col legno
tastto
battuta
mp
t.o
= 88 ~ 120
tastto
sfz
mp
3
battuta
mp
V
= 88 ~ 92
archet normal
sfz
ff
à peine plus rapide
3 = 144 ~ 160
3
3
5
5
3
à peine plus rapide
= 96 ~ 108
(= 144 ~ 160)
ff
5
5
3
3
t.o
= 88 ~ 92
sfz
V

à peine plus rapide
♪ = 96 ~ 104
sul tasto
♪ = 88 ~ 92
sfz
V
Libre
t.º♪ = 120
poco acc.
poco piú acc.
piú acc.
poco piu acc.
en rallentissent
(stable) ♪ = 120 ↘ 96
(trilo et tremulo)
discontenu/ en sequence (*)
pizz
arco
(*)pour cette partie, rester un peu plus long temps sur les notes marques d'un trait

pizz
arco
(6)
(7)
(3)
(4)
(2)
(5)
♪ = 120
poco piú rall.
(trilo et trémolo)
(trilo sans trémolo)

Apêndice V

Transcrição da correspondência referente à encomenda de *Anthèmes* (Boulez – Menuhin)

PSS, Sammlung Pierre Boulez, Correspondance Boulez-Menuhin

1.
[<papier en tête:> 65, Chester Square / London, SW1]
le 13 nobembre 1990 [tampon 19 nov. 1990]

M. Pierre Boulez
IRCAM
31 rue St Merri
F-75004 Paris
France

Cher ami et estimé collègue,

Le concours de la ville de Paris m'a été confié pour l'année 1992. Oserais-je vous demander de composer une œuvre assez courte pour "l'œuvre imposée" ? Ceci constituerait un rehausserait de la qualité de ce concours. Je ne doute pas que vous serez à même de réaliser cela.
Veuillez croire, cher ami, en l'expression de mes meilleurs sentiments.

Yehudi Menuhin

2.

[<papier en tête:> Centre Georgs-Pompidou IRCAM]
Sir Yehudi MENUHIN
65, Chester Square
LONDRES SW1
Grande-Bretagne

Paris, le 27 novembre 1990

Cher Ami,

Je vous remercie vivement de votre lettre du 13 novembre, qui me propose d'écrire une œuvre courte pour le concours de la Ville de Paris de 1992. Je suppose bien sûr, venant de vous, qu'il s'agit d'une œuvre pour violon – mais est-ce pour violon seul, pour violon et un tout petit groupe instrumental ? Et la durée serait d'environ de combien de minutes ? Quand l'œuvre devrait-elle être achevée et disponible ?
Muni de ces quelques renseignements, je me ferai un plaisir de vous donner une réponse. Car je pourrais éventuellement glisser la composition d'une œuvre courte entre des projets pour orchestre que je dois finir d'ici 1992.
Merci à l'avance des indications que vous me donnerez et croyez à mes sentiments amicalement dévoués.

Pierre Boulez.

3.
[<papier en tête:> 65, Chester Square / London, SW1]
le 18 decembre 1990

M. Pierre Boulez
IRCAM
31, rue St Merri
F-75004 Paris
France

Cher Ami,

Vous n'imaginez pas a quel point je suis a la fois comble [comblé], touche [touché] et ravi que vous acceptiez d'ecrire [écrire] une œuvre courte pour le concours de la ville de Paris de 1992.
En fait, il devrait s'agir d'une œuvre de dix minutes pour violon seul, et cette œuvre devrait etre [être] disponisble [disponible] pour le debut [début] de l'annee [année] 1992.
Veuillez croire, cher Ami, en l'expression de toute ma reconnaissance pour ce travail, qui je l'espere [espère], n'empietera [empiétera] pas trop sur votre precieux [précieux] temps.
Je vous embrasse affectueusement.

Yehudi Menuhin

ANEXOS

Anexo I

Reprodução da *matriz* de …*explosante-fixe*…

140 - 0559

Structure, ordre.

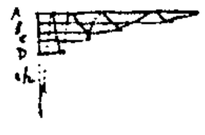
I.1. (OK) Jouer l'ORIGINEL comme début [/] ou [comme] fin.

Jouer les TRANSITOIRES suivant l'ordre des flèches [— en commençant par n'importe lequel ad libitum].

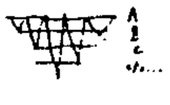
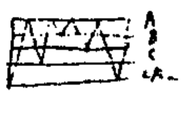
Cfr. [
- Si l'on utilise {le cercle extérieur de flèches, / les parallèles de flèches,} on passe directement d'une transition à l'autre
- Si l'on utilise {les diagonales de flèches, / les verticales de flèches,} on passera par la note originelle [sur b], accompagnée d'un, deux ou trois staccato, selon la première, seconde, ou troisième fois [le maximum d'occurrences étant trois, le minimum étant zéro.]
]

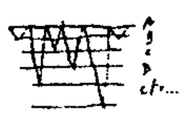
Jouer chaque séquence [/groupe] une [seule] fois [(sauf pour l'ORIGINEL, lequel ne pourra faire jusqu'à trois exposants)]

I.2. Dans chaque TRANSITOIRE, les différents systèmes seront „balayés" — leurs figures alterneront — suivant la combinaison décrite :

1 fois - la combinaison : alternance régulièrement décroissante 

1 fois - la combinaison : alternance régulièrement croissante

2 fois - la combinaison : alternance régulièrement croissante / décroissante  ou, alternance régulièrement décroissante / croissante 

1 fois - la combinaison : alternance irrégulière, utilisant tous ordre divers systèmes 

I.3. (OK) A l'intérieur d'une ligne, laisser un espace entre les groupes, les figures. [: V]

D'une ligne à l'autre, enchaîner directement les figures, les groupes — sans interruption.

I.4 La dynamique est fixe, associé à chaque ligne du groupe. On peut choisir ad libitum, mais de façon constante pour toute l'exécution, l'une des deux échelles indiquées.

Interprétation, jeu -

II.1 - Les notes encadrées [ ] et la note encerclée ( ) sont jouées indépendamment de leur place réelle dans le système, par rapport aux autres figures.

II.2 - La durée des notes encadrées [ ], au nombre total de 7, observera la progression : 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 unités.

Structure, order

I.1. Play the ORIGINAL as either the beginning or the end.

Play the TRANSITIONS according to the direction of the arrows – beginning with any one and libitum.

— If following {the outer circle of arrows, / the parallel arrows,} move straight from one transition to another

— If following {the diagonal arrows, / the vertical arrows,} move through the original note (E♭), followed by one, two or three staccatos, according to whether it is being played for the first, second or third time. [the maximum number of occurrences being three, the minimum zero].

Play each sequence/group *once* only (except for the ORIGINAL, which can recur up to three times)

I.2 In each TRANSITION, the various systems will be 'scanned' – the figures will alternate – according to the following plan:

Once – the scope of the alternations will *diminish regularly* [diagram].

Once – the scope of the alternations will *augment regularly* [diagram].

Twice – the scope of the alternations will *augment/diminish regularly* [diagram] or, *diminish/augment regularly* [diagram].

Once – the scope of the alternations will be *irregular, moving across the various systems at random* [diagram].

I.3 Leave a space between the groups or figures within each line.
Join the groups or figures of one line to that of another, without interruption.

I.4 The dynamics are fixed for each line of the group. Either of the two alternatives given may be chosen ad libitum but once chosen, must be adhered to.

Interpretation and performance

II.1 The notes enclosed in *boxes* and in *circles* are played *independently* of their true place in relation to the other figures in the system.

II.2 —The durations of the notes in *boxes* (7 in all) are governed by the progression of 2-3-5-8-13-21-34 units.

L'ordre adopté dans cette progression est ad libitum, chaque valeur ne s'appliquant qu'une fois à l'un des 7 groupes.

— La durée des notes encerclées ◯, au nombre maximum de 7 dans un groupe, observera la progression : 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 unités

L'ordre adopté dans cette progression est ad libitum, chaque valeur ne s'appliquant qu'une fois à l'intérieur d'un groupe.

Dans le groupes qui n'utilisent que partiellement cette progression, le choix des valeurs s'observera comme loi restrictive.

II.3 Chaque note encadrée ▭ est affectée du signe (n.).

Ce signe (n.) s'applique indifféremment, mais une seule fois par groupe, aux 7 catégories suivantes

(1.) {flatterzunge / tremolo} régulier

(2.) note répétée isolée → s'accélérant jusqu'au {flatterzunge / tremolo}

(3.) {flatterzunge / tremolo} ← se ralentissant jusqu'à des notes répétées isolées.

(4.) notes répétées isolées → s'accélérant jusqu'au {flatterzunge / tremolo} ← se ralentissant jusqu'à des notes répétées isolées

(5.) {flatterzunge / tremolo} ← se ralentissant jusqu'à des notes répétées isolées → s'accélérant jusqu'au {flatterzunge / tremolo}

(6.) {flatterzunge / tremolo} | subitement note répétée isolée irrégulières | subitement {flatterzunge / tremolo} ou : note répétée isolée irrégulières | subitement {flatterzunge / tremolo} | subitement notes répétées irrégulières

(7.) {flatterzunge / tremolo} ← ralentissement → accélération (sans arriver aux notes répétées isolées) {flatterzunge / tremolo} ou : {flatterzunge / tremolo} → accélération ← ralentissement {flatterzunge / tremolo}

A ces 7 possibilités, se superposera le travail de timbre, spécialement pour les notes répétées isolées qui seront émises différemment.

(Pour les cordes : tasto, ponticello, harmoniques - Pour les bois : différents doigtés - harmoniques - sons complexes)

II.4 Chaque note, ou groupe de notes, encerclées ◯, est affecté du signe x/x ou xx/xx ou xxx/xxx

Celà correspond à l'une des trois catégories alternatives que l'on appliquera ad libitum le nombre de fois nécessaire :

x/x son pur / son modulé vers le haut et vers le bas (régulier ou irrégulier)

xx/xx son stable, puis modifié vers le haut, ou approché par le haut, puis stable / son stable, puis modifié vers le bas, ou approché par le bas, puis stable

---

The order of the figures in this progression is ad libitum, each value being applied once only to each of the 7 groups.

—The duration of the notes in *circles* (to the maximum of 7 in a group) is governed by the progression of 2-3-4-5-6-7-8 units.

The order of the figures in this progression is ad libitum, each value being applied only once within a group.

In groups which use this progression only partially, the choice of values will not be governed by any restrictive rules.

II.3 Each note in a *box* is affected by the sign consisting of an encircled *n*.

This sign is applied at random, but *only once* per group, to the 7 following categories:

1. regular {fluttertongue / tremolo}
2. isolated repeated notes ⟶ accelerating into {fluttertongue / tremolo}
3. {fluttertongue / tremolo} ⟵ slowing down into isolated repeated notes
4. isolated repeated note ⟶ accelerating into {fluttertongue / tremolo} ⟵ slowing down into isolated repeated notes
5. {fluttertongue / tremolo} ⟵ slowing down into isolated repeated notes ⟶ accelerating into {fluttertongue / tremolo}
6. {fluttertongue / tremolo} sudden change to irregularly repeated isolated notes/sudden change to {fluttertongue / tremolo} *or:*

   irregularly repeated isolated notes/sudden change to {fluttertongue / tremolo} ⟵ sudden change to irregularly repeated isolated notes
7. {fluttertongue / tremolo} ⟵ slowing down (without reaching the isolated repeated notes) ⟶ accelerating {fluttertongue / tremolo} *or:* {fluttertongue / tremolo} ⟶ accelerating ⟵ slowing down {fluttertongue / tremolo}

Timbre will be superposed on these 7 possibilities, especially with regard to the isolated repeated notes, which will thus be produced in different ways.

(For the strings: *tasto, ponticello,* harmonics - for the wind: altered fingerings, harmonics and complex tones.

II.4 Each *note*, or group of notes in *circles* is affected by the sign *x/x* or *xx/xx* or *xxx/xxx*

These correspond to each of the three alternative categories which will be applied ad libitum as often as necessary:

x/x a pure pitch / a pitch which will be regularly or irregularly sharpened or flattened

xx/xx a steady pitch, which is then sharpened, or approached from above, then steady again / a steady pitch, which is then flattened, or approached from below, then steady again

xxx/xxx un module vers le haut (régulier ou irrégulier) / un module vers le bas (régulier ou irrégulier).

Ces modifications impliquent :

- pour les cordes, une modification d'intonation tendant au trille – maximum un demi-ton, de préférence intervalle inférieur à ce maximum – ou une modification du vibrato, ce le plus limité.
- pour les vents, une modification de l'intonation par les doigts, ou par l'utilisation du souffle et de l'anche ou de l'embouchure.

III.1 A part les notes encadrées et les notes encerclées, dont la valeur rythmique a été indiquée, les autres figures sont notées avec trois valeurs $\overline{F}$ / F / F. qui ne sont aucunement absolues.

- Les figures rythmiques peuvent, à volonté, être interchangées de figure à figure (toute figure de 2 notes, de 3 notes, etc..., de 7 notes). Elles ne sont fixées que pour donner un exemple. On peut en inventer d'autres similaires.
- Le rapport des 3 valeurs écrites s'inscrira dans différents tempos dont on obtiendra surtout les caractéristiques de vitesse, plutôt que les valeurs littérales :

très rapide	rapide	modéré	très modéré
$\overline{F}^3$	$\overline{F}$	F^3	$\dot{F}$
F^3	F	F^3	$\dot{F}$
$\overline{F}$	F.	F	$\dot{F}$.

III.2 Chacune de ces figures, spécialement à partir de celles comprises de 4, 5, 6, 7 notes, sera susceptible, ad libitum, de modifications dans le profil de sa vitesse, dans sa dynamique de base, dans la technique de jeu. Ces modifications pouvant être indépendantes ou liées entre elles par des règles fixes.

- Modifications suggérées sur le profil de la vitesse : aucune – poco accel. – poco rit. – accel. → rit. → – rit. → accel. →
- Modifications suggérées sur la dynamique de base : aucune – <> – > – <> – ><
- Modifications suggérées sur le jeu : staccato – legato – {flatterlangue legato / trémolo non accentué} – {flatterlangue non legato / trémolo accentué} – {flatterlangue legato / trémolo non accentué (à l'intérieur d'une figure)} ⟷ legato – {flatterlangue non legato / trémolo accentué (id.)} staccato

Ces modifications inscrites dans la partition ne le sont que pour l'exemple. On peut les intervertir à volonté.

---

xxx/xxx a pitch modulating upwards (regularly or irregularly) / a pitch modulating downwards (regularly or irregularly)

These modulations involve:

— for the strings, a modification of intonation verging, at its widest, on the trill – at the maximum interval of a semitone, preferably less – or at its narrowest, on a modification of the vibrato.

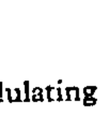
— for the wind, a modification of intonation effected by the fingers, by the breath and by the reed or the embouchure.

III.1 Apart from the notes in *boxes* and in *circles*, whose rhythmic value has already been indicated, the other figures are defined by the three values demi-semiquaver/ semi-quaver/dotted semiquaver, which are not in any sense to be understood as absolute.

— The rhythmic figures are freely interchangeable between one figure and another (all figures of 2 notes, of 3 notes etc. . . . of 7 notes).

They are fixed only as an example. Other, similar ones can be invented.

— The relationship of the 3 written values will be registered in different tempos, and thus will depend on characteristics of speed, rather than on their literal relationships.

very fast	*fast*	*moderate*	*moderately slow*
			

III.2 Each of these figures, especially those comprising 4, 5, 6, 7 notes, may undergo, ad libitum, modifications of its speed, its basic dynamic and its technique of sound production. These modifications *could* be independent, or tied to each other by fixed rules.

— Suggested modifications of speed: from any speed – poco accel. – poco rit. – accel. ⟶ rit. ⟶ – rit. ⟶ accel. ⟶

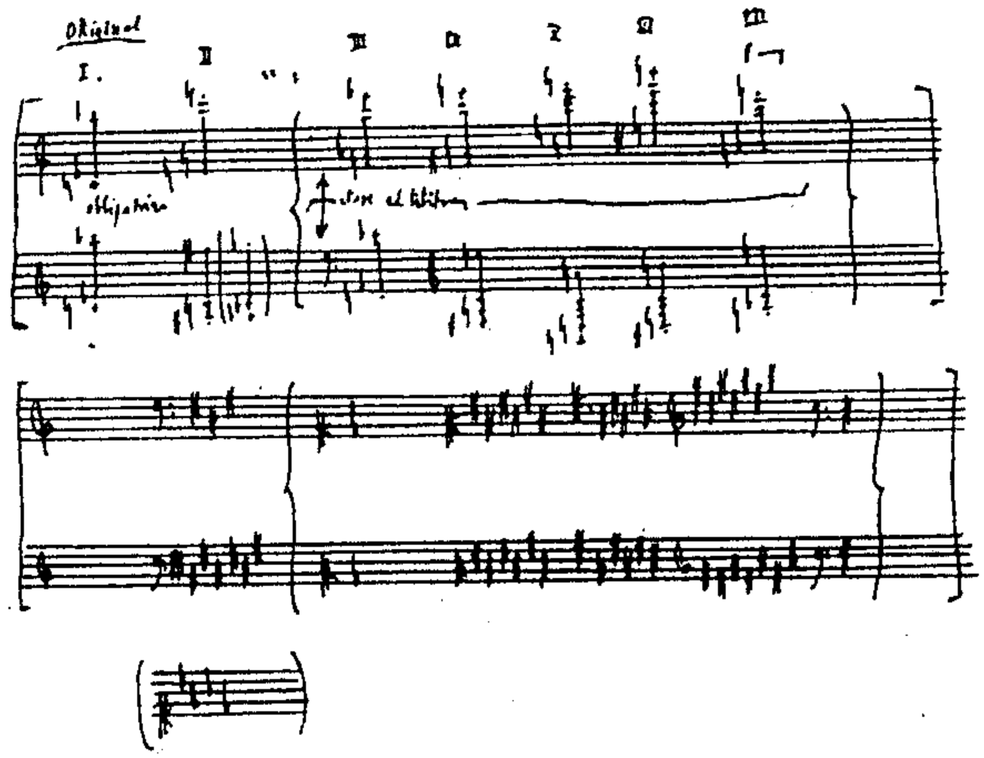
— Suggested modifications of the basic dynamic: from any dynamic – cresc./dim. – cresc./dim. – dim./cresc.

— Suggested modifications of the production:

staccato – legato – {legato flutterlangue / unacccented tremolo} – {non legato flutterlangue / accented tremolo} – {legato flutterlangue / unaccented tremolo (within a figure)} ⟷ legato – {non legato flutterlangue / accented tremolo (id.)} ⟷ staccato

The modifications written in the score serve only as examples. They may be transposed at will.

Transpositions totales permises



+4 +1 +1 +5 +2 +6

b d eb e a h f

Eb G Ab A D E B

c c f f# h g#

-4

Les transpositions totales doivent être pratiquées dans le registre indiqué, une transposition ne servant qu'une fois - la transposition II étant obligatoire dans un cas ou dans l'autre, les transpositions III à VII pouvant se produire à l'octave indiquée alternativement, sans limitation. Les clés sont données pour faciliter la transposition à vue ; elles devront être partie transposée.

Il est rappelé que la transposition totale doit être appliquée de façon homogène à tout un groupe de groupes (l'ORIGINEL et les TRANSITIONS)

le maximum des 7 transpositions ne sera atteint que dans le cas de 7 instruments — ou 7 groupes d'instruments.

Permissible total transpositions

All these total transpositions must lie precisely within the indicated register, and each transposition may be used only once. If transposition II is compulsory, in one case or another, transpositions III to VII can take place unrestrictedly in the alternate octave indicated.

The key signatures are given to facilitate reading at sight; the transposed sections should eventually be written out.

Note that the *total transposition* must be applied homogeneously: to all of a group or groups (the ORIGINAL *and* the TRANSITIONS).

The maximum of 7 transpositions can only be achieved when there are 7 instruments – or 7 groups of instruments.

Présentation - Choix instrumental

I.1. On peut jouer la pièce avec un nombre indéterminé d'instruments. Si cela s'avère nécessaire pour le registre des instruments employés, on transposera la pièce complètement. Mais toutes les hauteurs doivent être les mêmes pour tous les instruments, pour ce cas précis de l'unisson. Dans le cas d'une transposition par groupe, on aura le choix, ad libitum, entre 7 transpositions totales dont le tableau se trouve page 4 bis.
De 1 à 7 instruments ou familles d'instruments sont nécessaires.

I.2 Si l'on joue la pièce seul, on choisira au dernier moment son parcours.

Si l'on joue la pièce à plusieurs instruments, on décidera d'abord les parcours de chacun.

I.3 Lorsqu'on joue seul, les TRANSITOIRES seront joués intégralement

A plusieurs, les TRANSITOIRES seront joués sélectivement, s'accordant sur le premier TRANSITOIRE joué. (Si l'on a commencé, par exemple, par le TRANSITOIRE III, ABC, seules les lignes ABC seront jouées dans les TRANSITOIRES IV à VII; naturellement le TRANSITOIRE II sera joué intégralement puisqu'elle ne comporte que les deux lignes AB.)

I.4 Dans le jeu à plusieurs, - on pourra tous commencer par l'ORIGINEL, en même temps, et poursuivre indépendamment;
- on pourra également commencer en succession, un instrumentiste donnant le signal au suivant lorsqu'il aura fini la première séquence choisie à la suivante; on est libre de commencer par l'ORIGINEL ou un TRANSITOIRE.
(Il peut arriver alors à tous les interprètes de terminer par l'ORIGINEL, indépendamment les uns des autres.)

II. A l'aide de microphones et de chambre d'écho, on pourrait varier le son de l'environnement de son jeu chacun des 7 groupes de la manière suivante:

1. Très résonant (chambre d'écho) - 2. Très sec (filtre ou écran absorbant) - 3. Moyennement résonant 4. Très résonant ⟷ très sec 5. Résonance moyenne ⟷ très sec

6. Résonance moyenne ⟷ très résonant 7. Résonant subitement / Sec subitement

[Réconant / Sec subitement]

Presentation – choice of instruments

I.1 The piece can be played with any number of instruments. If necessary, the whole piece may be transposed to suit the registers ofthe ins truments employed. But *all* the pitches must be the best for *all* the instruments playing in unison. In the case of a group transposition, the choice will be made, ad libitum, between the 7 complete transpositions shown in the table above. From 1 to 7 instruments or families of instruments will be needed.

I.2 If the piece is played as a solo, the route will not be chosen in advance.
If the piece is played as an ensemble, the route of each player must be decided in advance.

I.3 In the solo version, the TRANSITIONS will be played in full.
With more than one player, the TRANSITIONS will be played selectively, corresponding to the first TRANSITION played. (For example, if beginning with TRANSITION III, ABC, only lines ABC will be played in TRANSITIONS IV to VII; TRANSITION II will naturally be played in full, since it consists solely of lines AB).

I.4 An ensemble of players — may all begin with the ORIGINAL, starting together and then proceeding independently.
— or they may begin successively, one player giving a signal to the next, when he moves from the first of his chosen sequences to the next; it is permissible to begin with the ORIGINAL or with one of the TRANSITIONS. (It could happen that all the players will finish with the ORIGINAL, independently of one another).

II. With the aid of microphones and an echo-chamber, it would be possible to vary the sound environment of each of the seven groups in the following manner:

1. Very resonant (echo-chamber) 2. Very dry (filter or absorbent screen) 3. Moderately resonant 4. Very resonant ⟷ very dry

5. Moderately resonant ⟷ very dry 6. Moderately resonant ⟷ very resonant 7. Resonant / suddenly dry or dry / suddenly resonant.

Suggestion instrumentale pour cette partition :

2 Violons - 2 Flûtes - 2 clarinettes - 1 Harpe

- La Harpe jouera la sélection : A

- Chacune des trois paires d'instruments choisira l'une des trois paires de sélections suivantes

1e	2e
A	A
B	B
C	
D	
E	
F	
G	

1e	2e
A	A
B	B
C	C
D	
E	
F	

1e	2e
A	A
B	B
C	C
D	D
E	

N.B. Il est recommandé d'inscrire ses propres choix sur la partition, ou de réaliser sa propre version avant l'exécution, avec des signes graphiques, ou des valeurs chiffrées lorsque cela est nécessaire.

Suggested instrumentation:

2 violins – 2 flutes – 2 clarinets – 1 harp

— The harp will play from selection : A

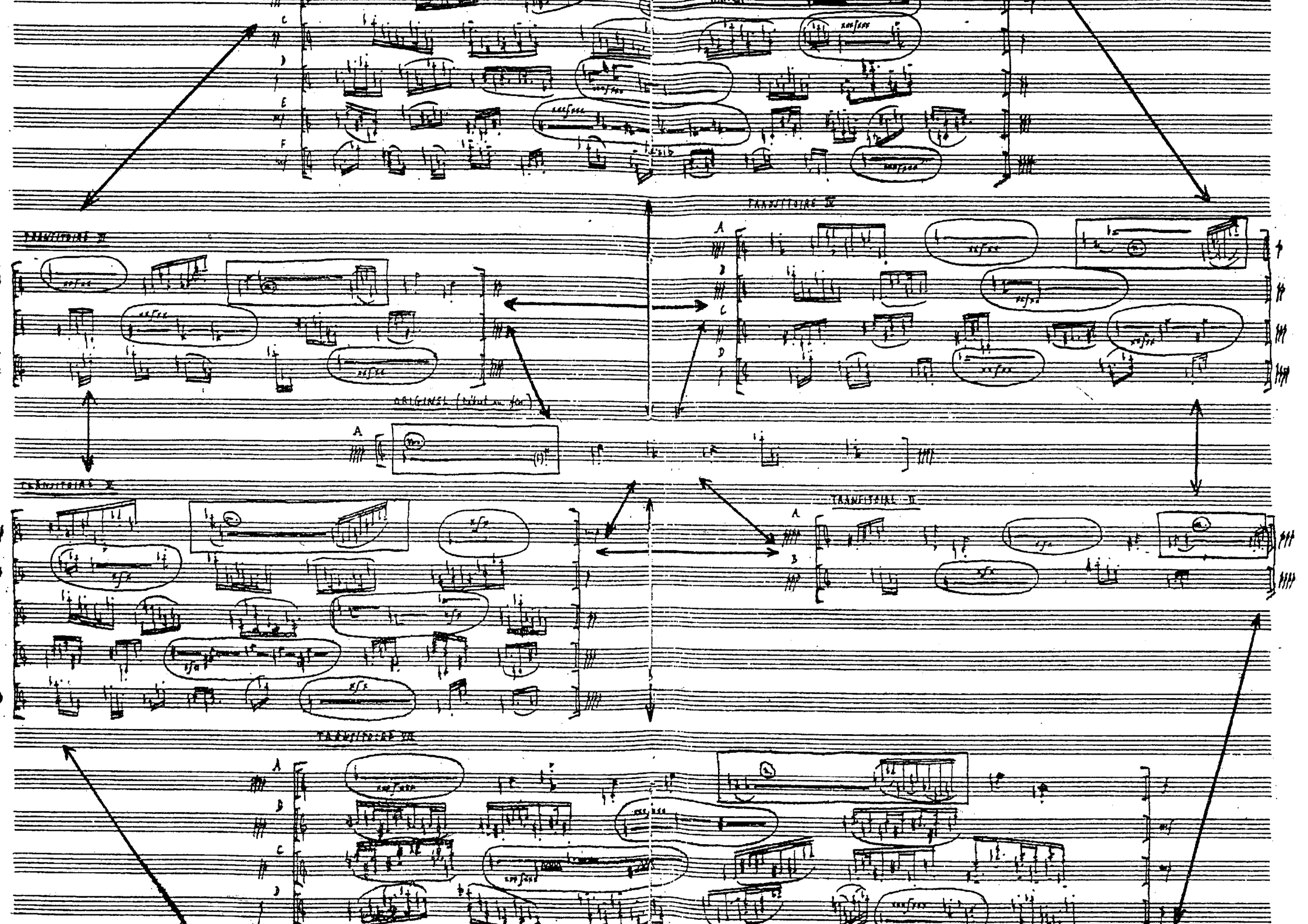
— Each of the three pairs of instruments will choose one of the following three pairs of selections

1	2
A	A
B	B
C	
D	
E	
F	
G	

1	2
A	A
B	B
C	C
D	
E	
F	

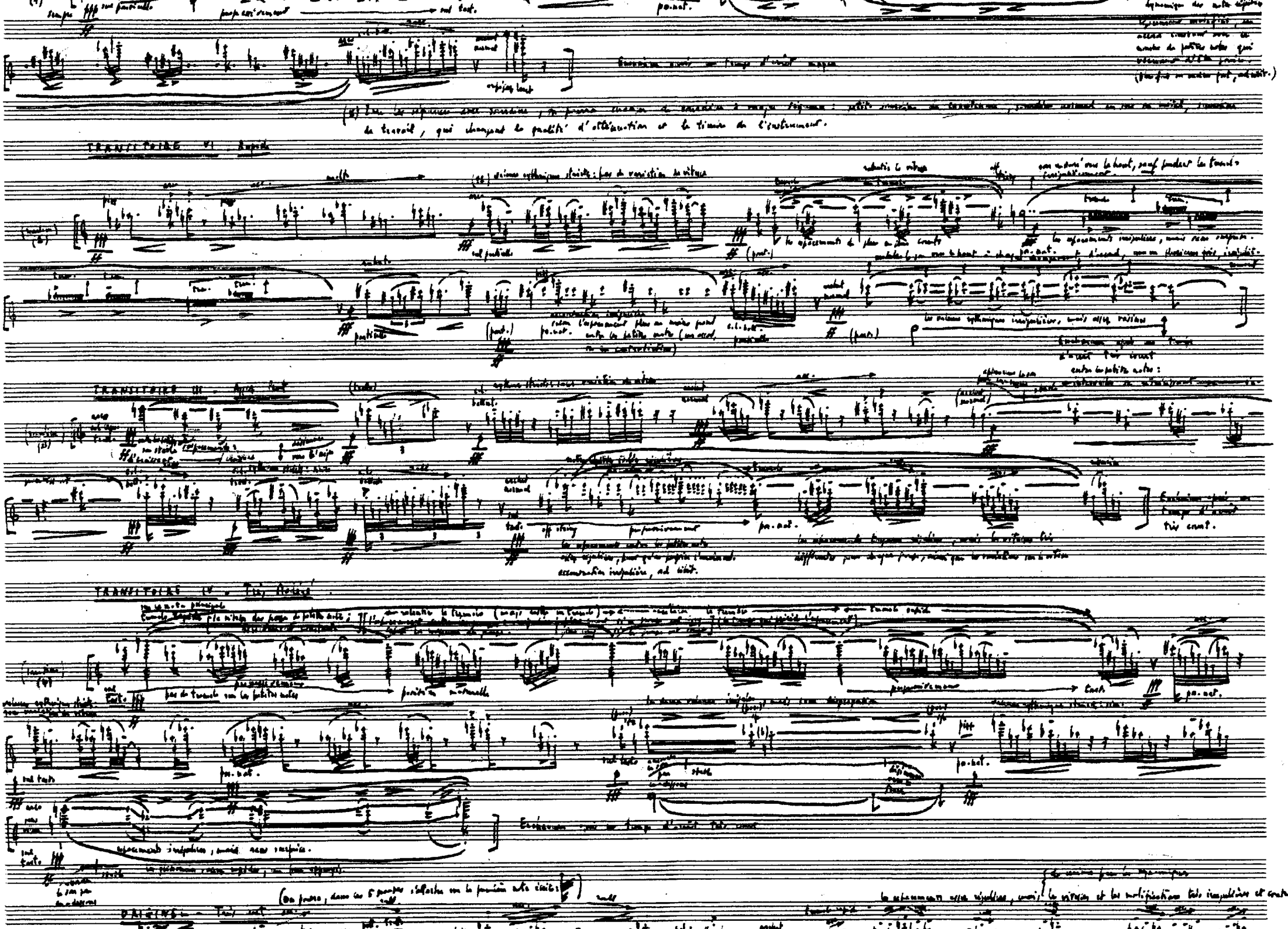
1	2
A	A
B	B
C	C
D	D
E	

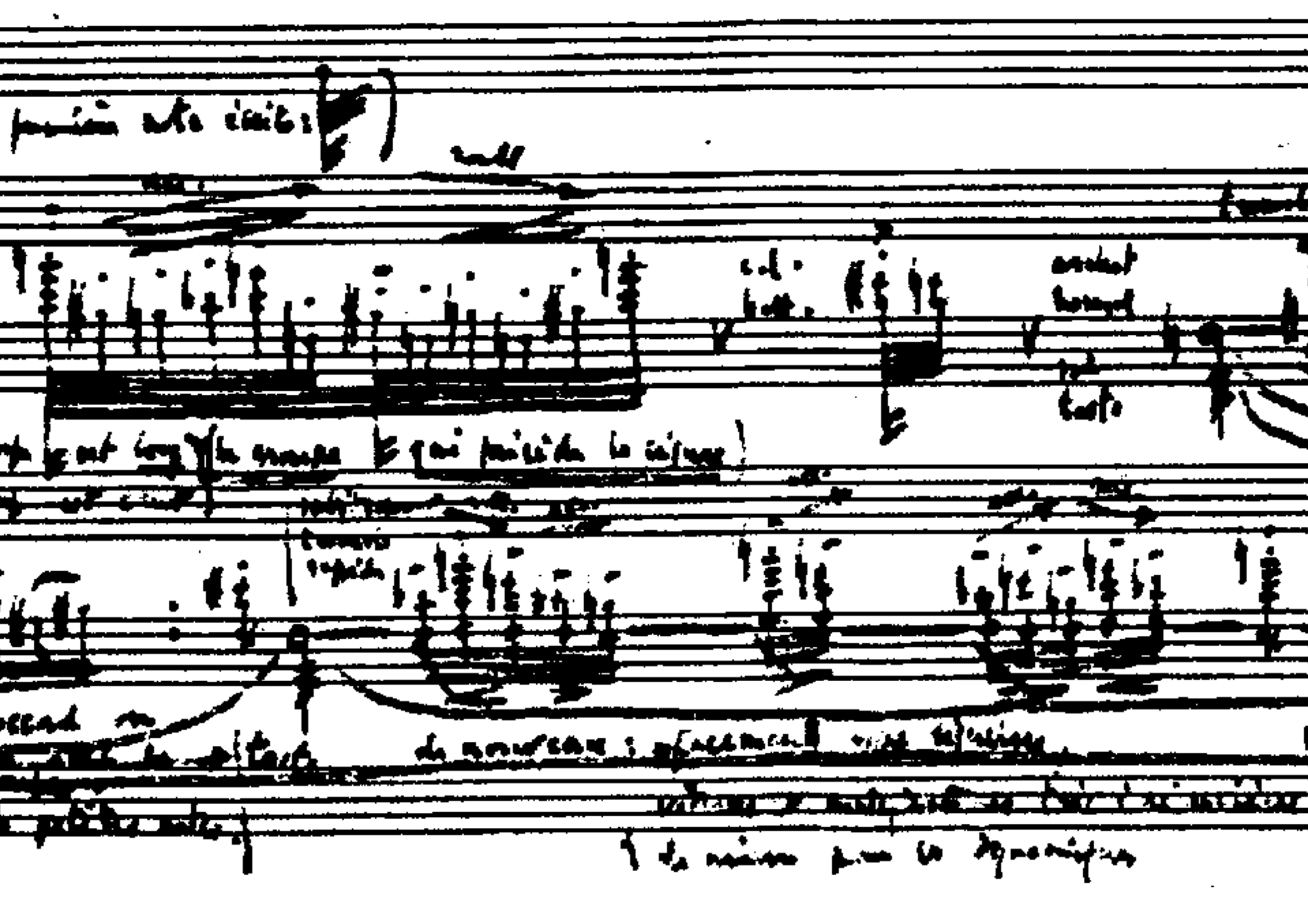
N.B. It is recommended that each player should either mark his own selection in the score, or write out his own version before the performance, using graphic signs or notated values as he finds necessary.


TRANSITOIRE III
TRANSITOIRE II
TRANSITOIRE X
TRANSITOIRE VII

Anexo II

Reprodução do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…*
(1972)


TRANSITOIRE VI - Rapide
TRANSITOIRE III - Assez lent
TRANSITOIRE IV - Très rapide



Anexo III

Reprodução do *Originel* de violino de *…explosante-fixe…*

(1974)

Anexo IV

Partitura de *Anthèmes* (1992)

87160

UNIVERSIDADE DE AVEIRO
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

commande du concours international yehudi menuhin de la ville de paris

à alfred schlee - en souvenir amical du 19.11.91

anthèmes
pour violon seul (1992)

Fotokopieren grundsätzlich gesetzlich verboten

pierre boulez
(*1925)

*la fin des glissandi sans terminaison précise

© Copyright 1992 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 19 992

101527

UNIVERSIDADE DE AVEIRO
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

Lent ♩ = 92, *régulier*
sul pont. *jeté* (pont.) → pos. nat. *très irrégulier* *staccatissimo* *(reprendre l'archet chaque fois)*

régulier sul pont. *avec beaucoup de flexibilité* → pos. nat. *jeté*

très irrégulier

Libre *gliss. pas vite*

Un peu plus rapide ♩ = 112, *agité, instable*

rythmiquement stable

instable

Libre *gliss. assez rapide*

Très lent ♩ = 92 (♩ = 46)
avec beaucoup de flexibilité sul tasto
assez irrégulier, mais rythmique → pos. nat.
avec beaucoup de flexibilité → sul tasto

Libre pos. nat.

*les valeurs *ff* plus longues, les valeurs *p* plus courtes

UNIVERSIDADE DE AVEIRO
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

Lent ♩ = 60

98 veloce sim.

pp p mp f p mf

102 rall. Tempo archet normal moitié crins, moitié bois

p mp p pp pp f p mf

106 rall. Tempo, *plus souple* moitié crins, moitié bois archet normal

pp p mp p mf p mp

110 rall. Tempo, *détendu* moitié crins, moitié bois archet normal

f pp p mf p mp

113 *calme, régulier* ricochet *agité* pizz. *brusque* arco *agité* pizz.

gliss.

p pp f mf ff mf f

117 *calme, régulier* arco pizz. *agité* *calme, retenu* (pizz.) *brusque* arco *calme, retenu* pizz.

gliss.

pp mf f pp ff pp p

122 *agité* *calme, retenu* *agité*

f mf f pp f mf f

125 *calme, régulier* arco *brusque* *calme, retenu* pizz. *agité*

sim.

p pp ff p mf f mf

129 *calme, régulier* arco *brusque* *calme, retenu* pizz. *agité*

pp ff p f mf f mf

133 *brusque* arco *calme, régulier* *brusque* *calme, régulier* *retenu* pizz.

ff p pp ff pp p

136 *agité* *calme, régulier* arco *brusque*

f mf f pp ff

© Copyright 1992 by Universal Edition A.G., Wien

UNIVERSIDADE DE AVEIRO
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

138 *agité* pizz. *mf* *f* *calme, régulier* arco *pp* *brusque* *ff* *calme, retenu* pizz. *p*

141 *régulier* arco *pp* *brusque* *ff* *calme, retenu* pizz. *p* *agité* *mf* *f* *mf* *calme, retenu* arco *pp*

Calme, mais sans traîner ♪ = 108, *d'un mouvement très régulier*

144 sul pont. *non legato (on string)* *mp* *pp* pos. nat. *stacc. (off string)* *rall.* *mf* *pp*

Tempo *rall.* **Tempo**

147 *mf* *pp* *mp* sul pont. *non legato* *pp*

pos. nat. sul pont. pos. nat. sul pont.

150 *mf* *pp* *mp* > *pp* *sim.*

pos. nat. sul pont. pos. nat. sul pont.

152 *mp* *pp* *mf* *pp*

pos. nat. sul pont. pos. nat.

154 *mf* (*legato!*) *p* *pp* sul pont. *p* *pp* pos. nat.

sul pont. pos. nat.

157 *mf* *f* > *p* *f* *p*

160 pos. nat. *rall.* **Tempo** *f* *pp* *pp* *f*

sul pont.
non legato

163 *p* sul A *répéter ad lib. (sans ralentir)* pos. nat. sul D *ppp* *smorzando*

Libre
sul tasto

165 *non vibr.* sul D *ppp* *sempre* *ppp* *pppp* c.l. batt. *ppppp*

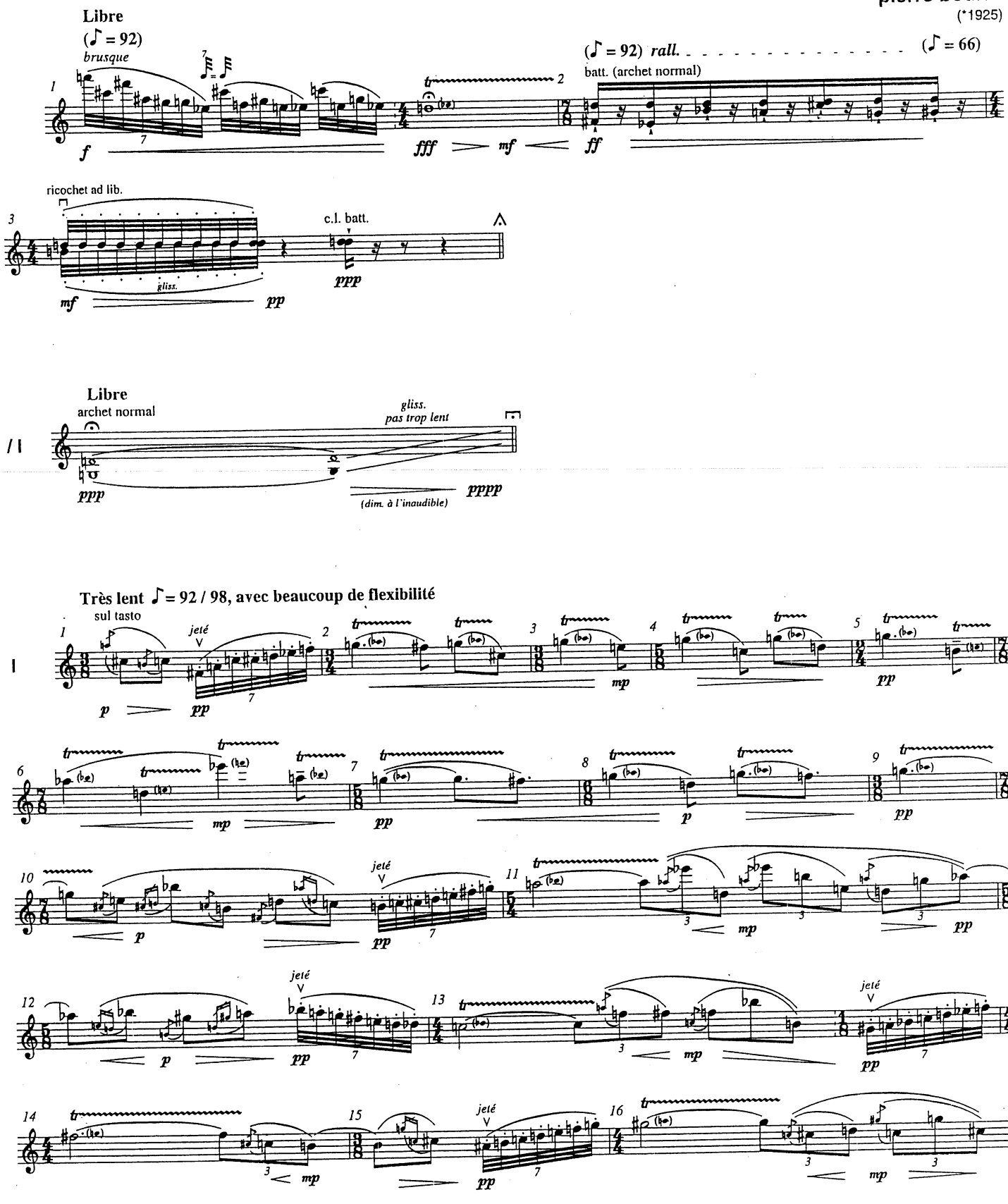
Anexo V

Partitura de *Anthèmes 2* (1997)

anthèmes 2

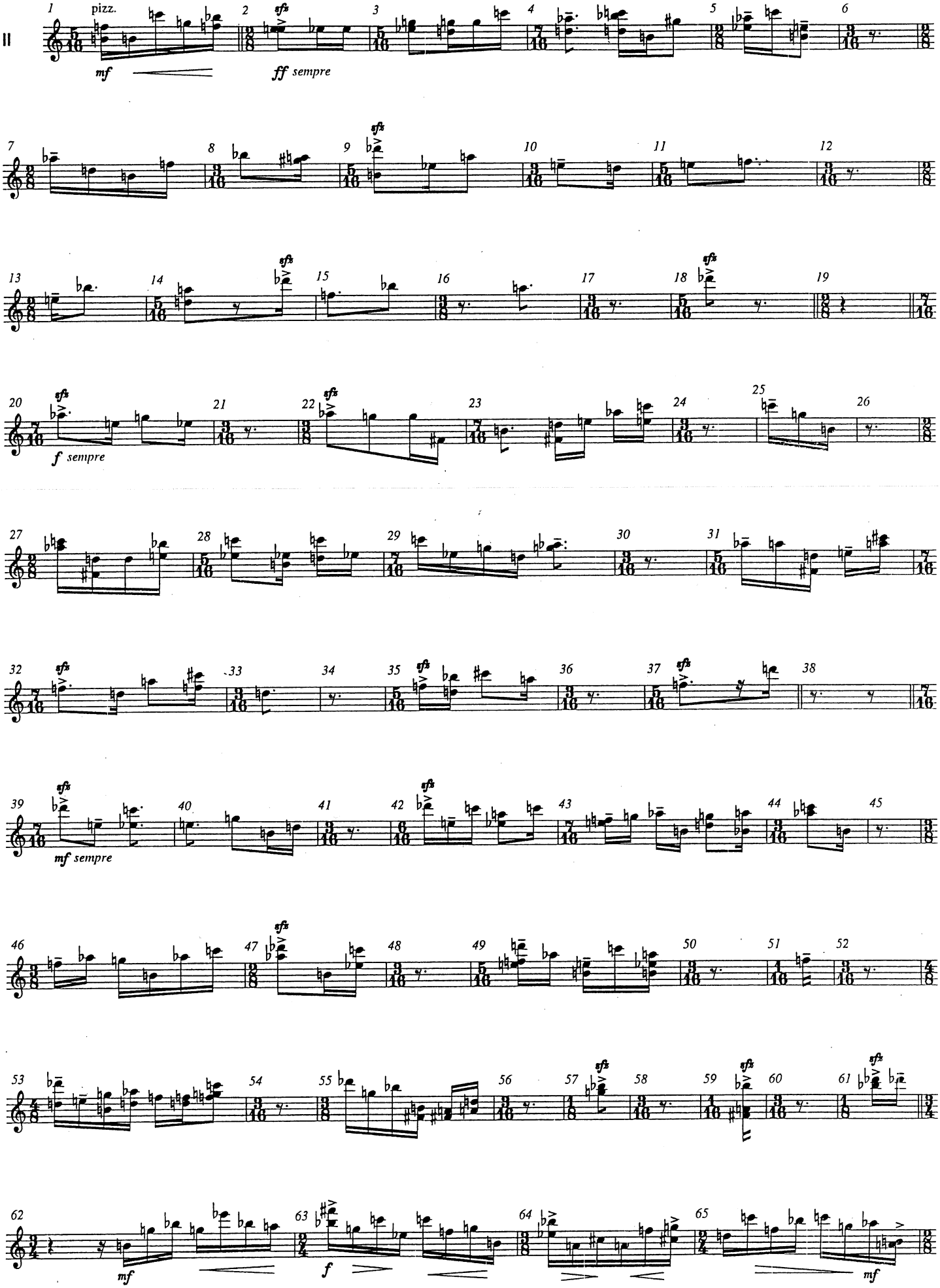
pour violon et dispositif électronique (1997)

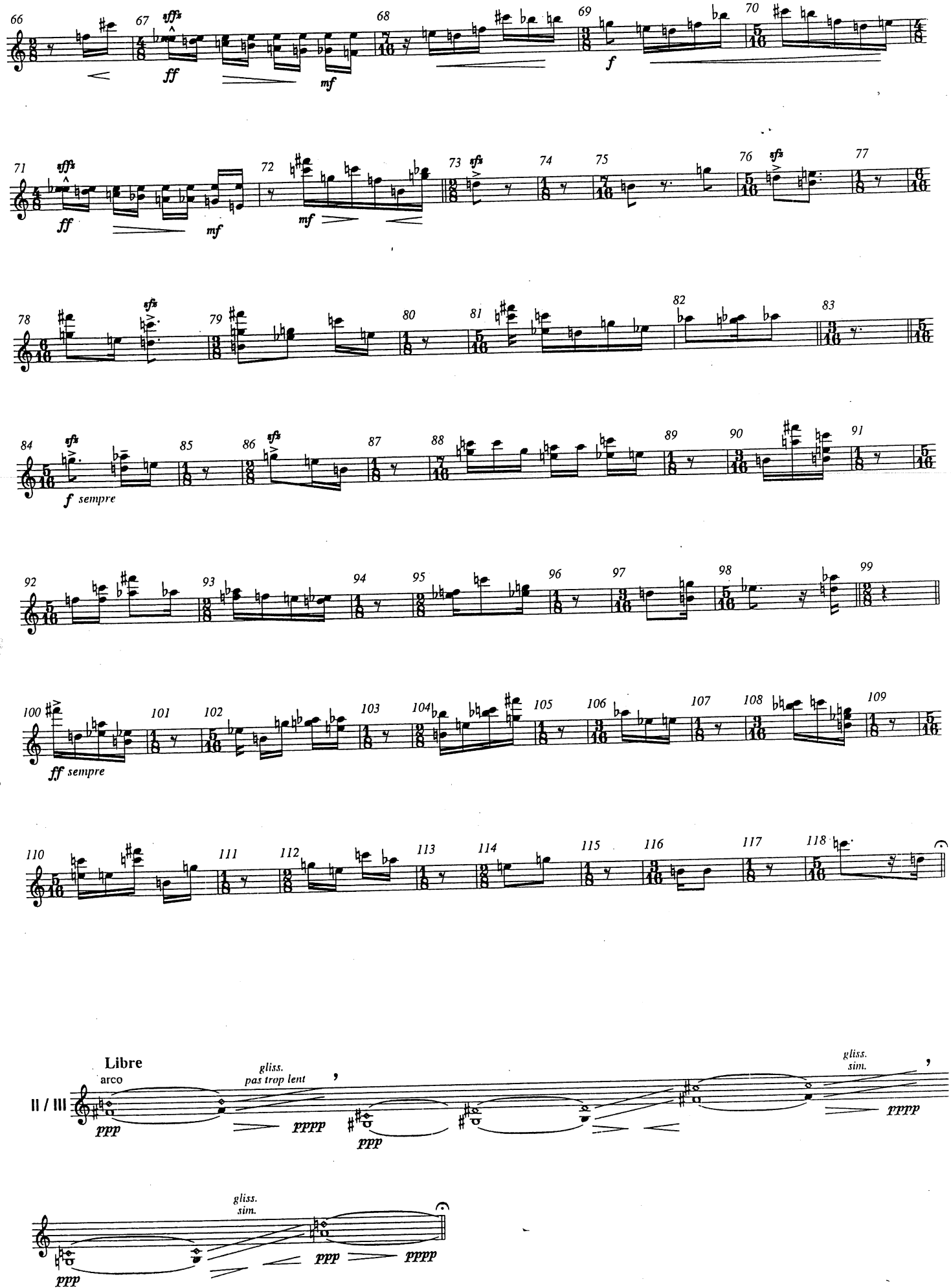
pierre boulez
(*1925)



Rapide, dynamique ♪ = 172, très rythmique, rigide

II




Libre
arco
II / III
gliss.
pas trop lent
gliss.
sim.
gliss.
sim.
ppp
pppp
ppp
pppp
ppp
pppp
ppp

Lent ♪ = 86, régulier

sul pont.

accel. - - - - - -

jeté

(sul pont.) ⟶

III

mp *pp* *t*

Nerveux, irrégulier ♪ = 92

⟶ pos. nat.

staccatissimo

reprendre l'archet chaque fois

sim. sempre

ff *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp*

les dynamiques toujours abruptes, sans cresc. ou dim., les gropues ou notes ff à peine un peu plus étirés que les groupes ou notes mp
enchaîner les groupes aussi rapidement que possible

ff *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff*

Plus irrégulier ♪ = 112, ***prendre à peine un peu plus de temps pour séparer les dynamiques***

sim. sempre

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

les groupes ou notes ff un peu plus lourds, les groupes ou notes p toujours rapides

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

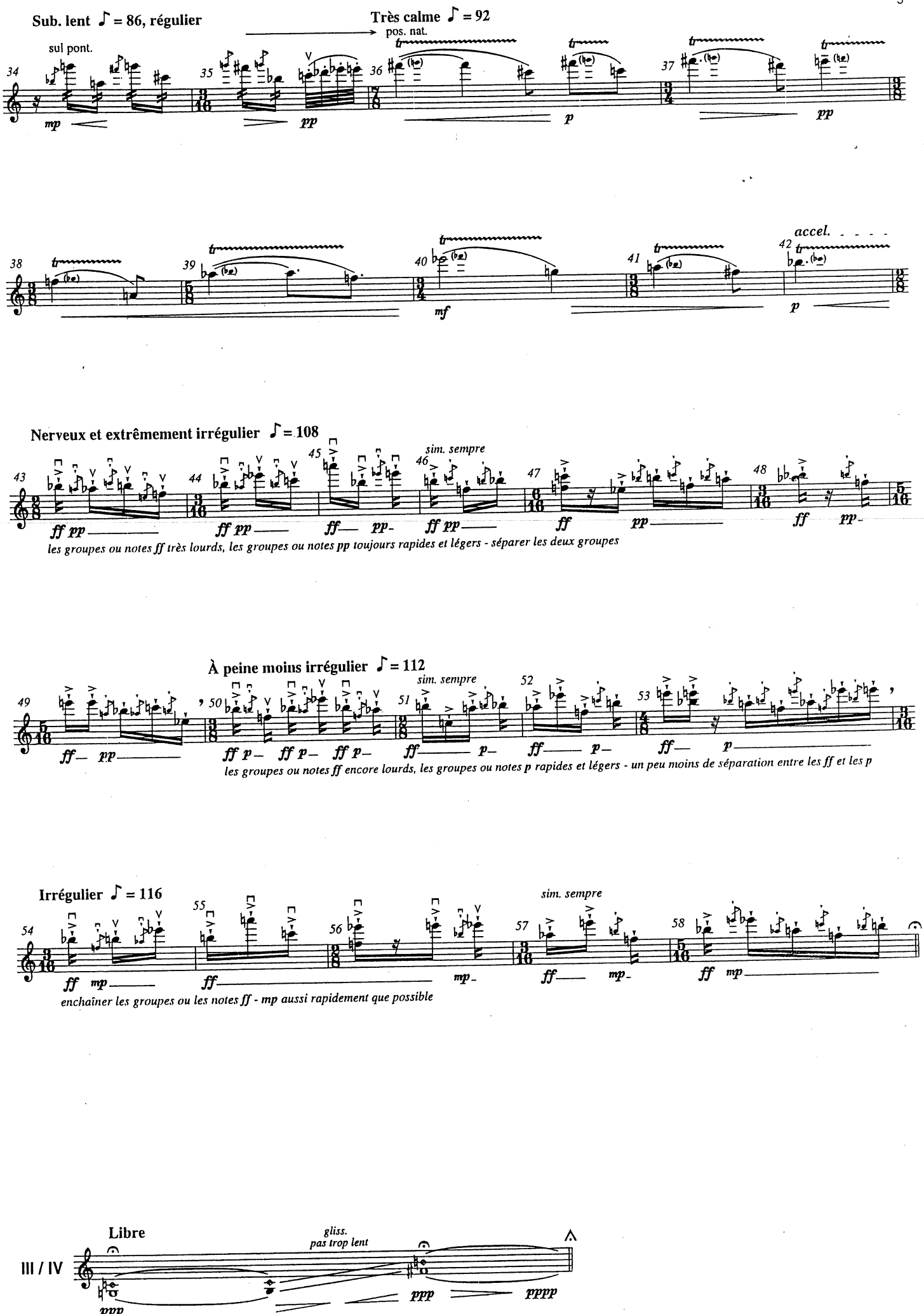
Extrêmement irrégulier ♪ = 108, ***prendre un peu plus de temps pour distinguer les dynamiques***

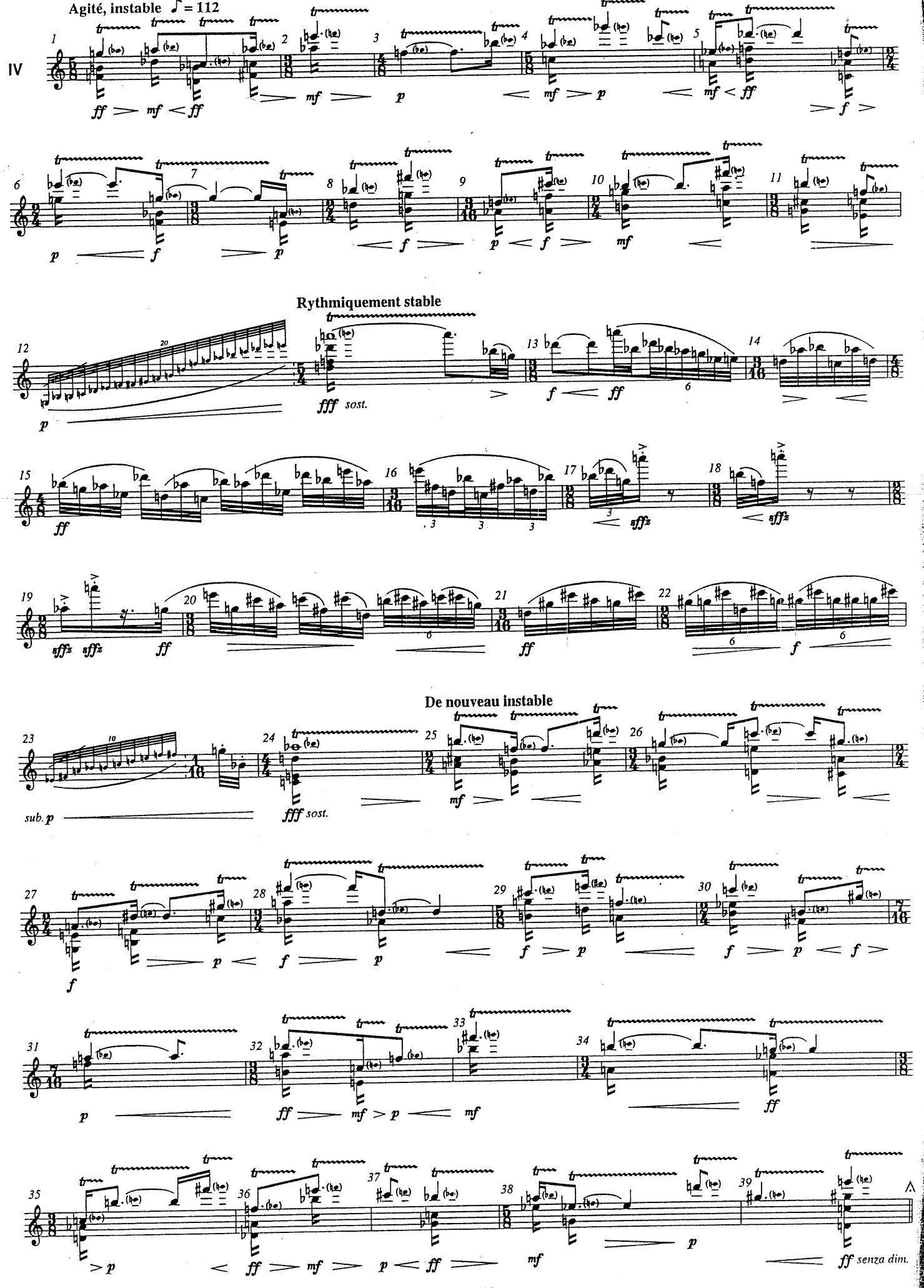
sim. sempre

ff *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

les groupes ou notes ff très lourds, les groupes ou notes pp toujours très légers et rapides

ff *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

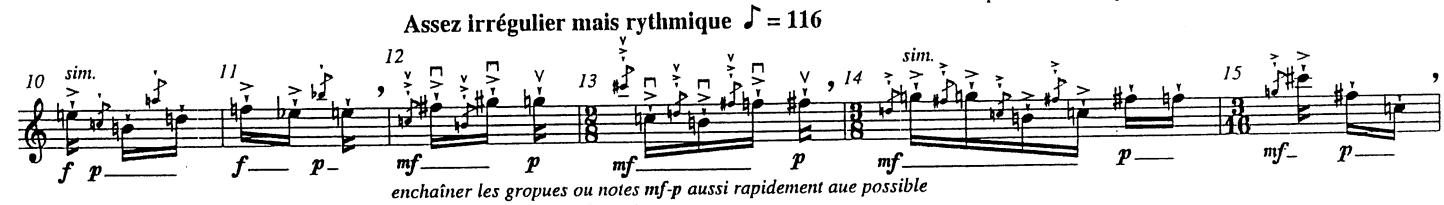

Sub. lent ♪ = 86, régulier
Très calme ♪ = 92
pos. nat.
sul pont.
accel.
Nerveux et extrêmement irrégulier ♪ = 108
sim. sempre
les groupes ou notes ff très lourds, les groupes ou notes pp toujours rapides et légers - séparer les deux groupes
À peine moins irrégulier ♪ = 112
sim. sempre
les groupes ou notes ff encore lourds, les groupes ou notes p rapides et légers - un peu moins de séparation entre les ff et les p
Irrégulier ♪ = 116
sim. sempre
enchaîner les groupes ou les notes ff - mp aussi rapidement que possible
Libre
III / IV
gliss.
pas trop lent

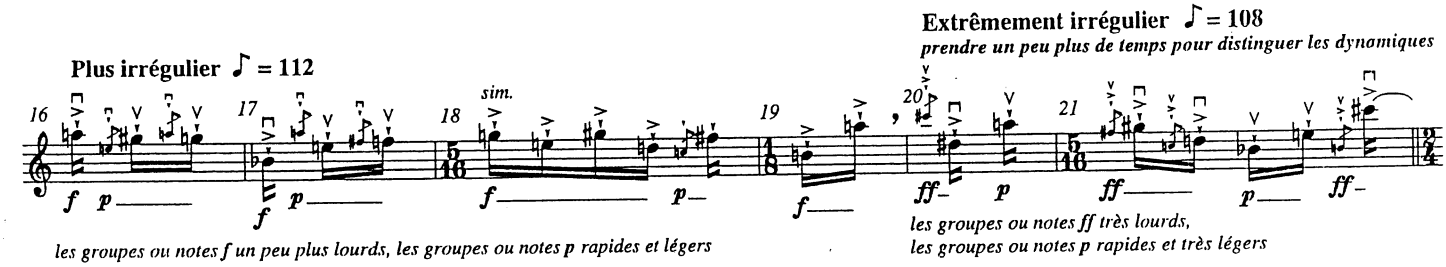

IV
Agité, instable ♩ = 112
Rythmiquement stable
De nouveau instable

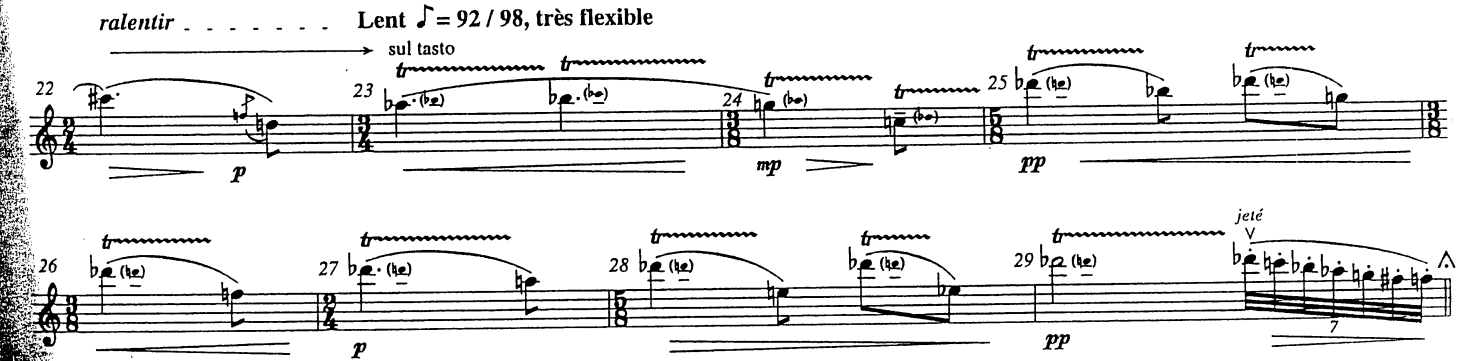
Libre
IV / V
gliss.
pas trop lent
gliss.
assez rapide
ppp
pppp
ppp
pppp

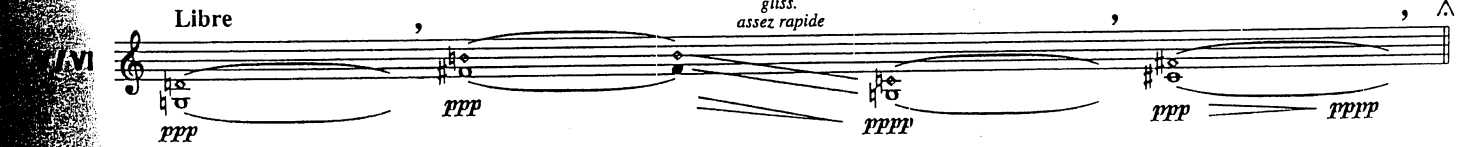
Très lent ♪ = 92 / 98, avec beaucoup de flexibilité
poco rall. . . .
V
sul tasto
jeté
pp
mp
p
mp
pp

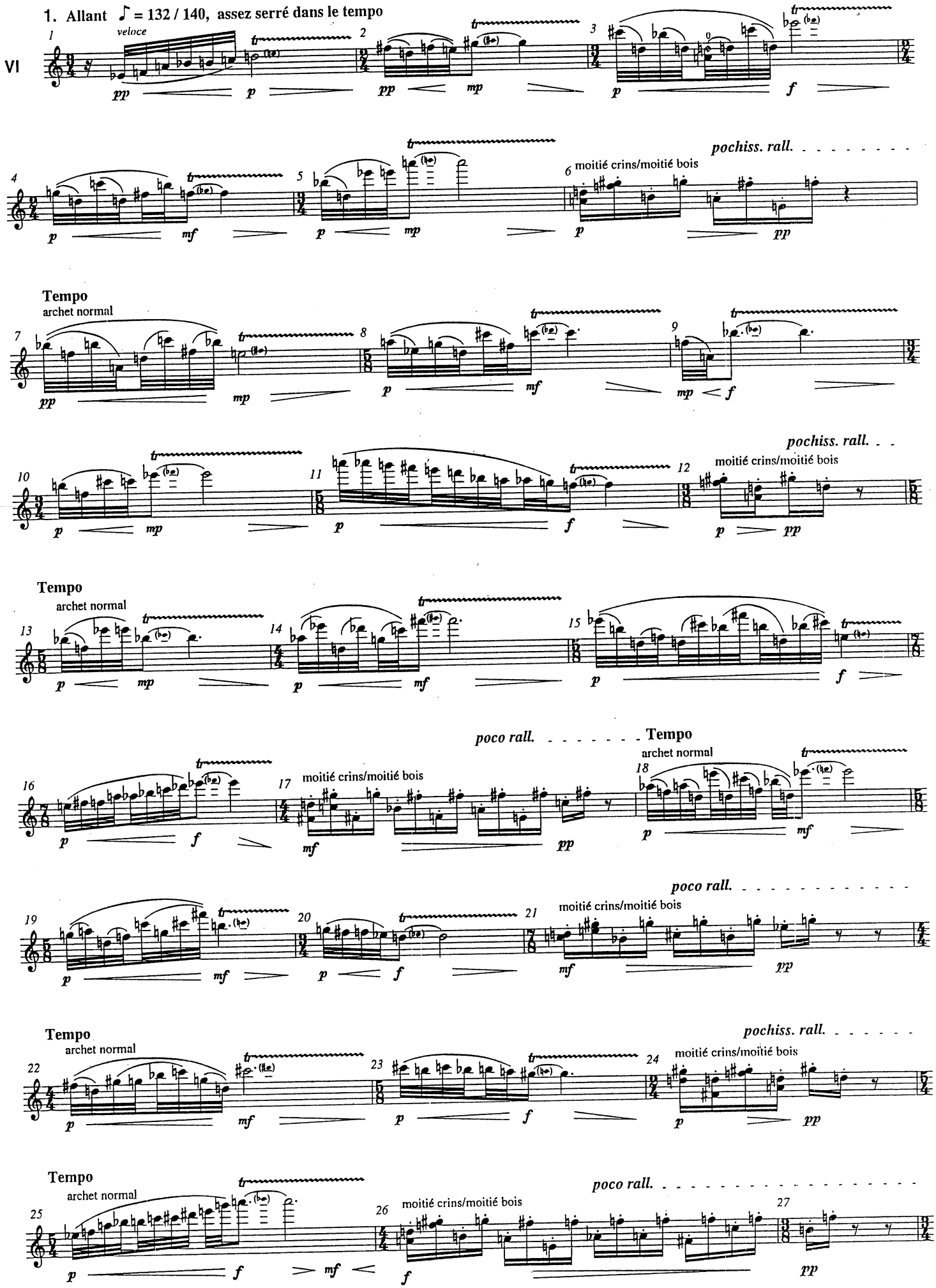
Sub. nerveux et extrêmement irrégulier ♪ = 108
pos. nat.
sim.
sub. ff– p— ff– p— ff– p— ff– p—
les groupes ou notes ff très lourds, les groupes ou notes p rapides et légers - séparer les deux groupes
À peine moins irrégulier ♪ = 112
f p– f p– f p–
les groupes ou notes f encore lourds,
les groupes ou notes p rapides et légers
un peu moins de séparation entre les f et les p
f— p—

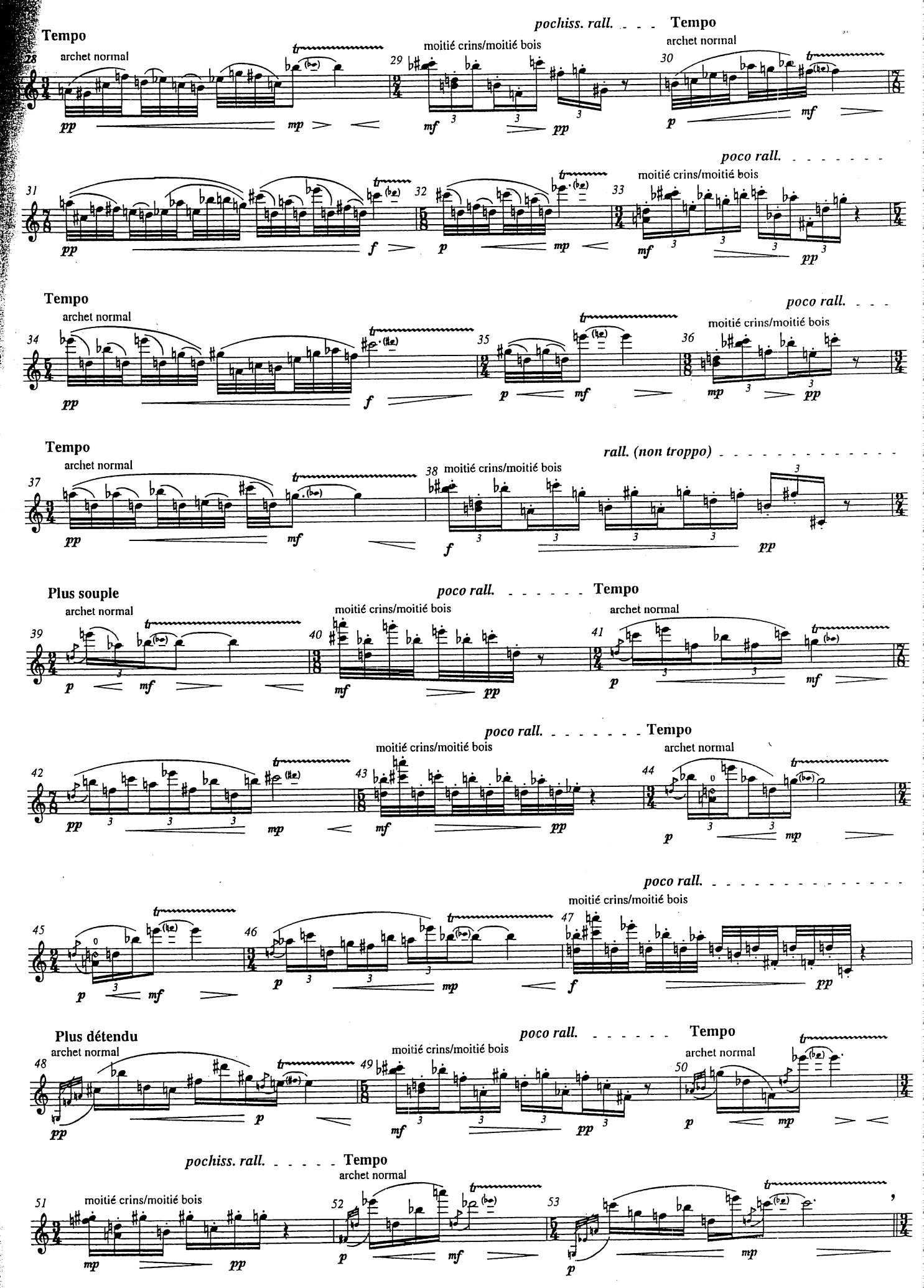

Assez irrégulier mais rythmique ♪ = 116
sim.
sim.
f p— f— p– mf— p mf— p— mf— p— mf– p—
enchaîner les gropues ou notes mf-p aussi rapidement aue possible


Plus irrégulier ♪ = 112
Extrêmement irrégulier ♪ = 108
prendre un peu plus de temps pour distinguer les dynamiques
sim.
f p— f p— f— p— f— ff– p ff— p— ff–
les groupes ou notes f un peu plus lourds, les groupes ou notes p rapides et légers
les groupes ou notes ff très lourds,
les groupes ou notes p rapides et très légers

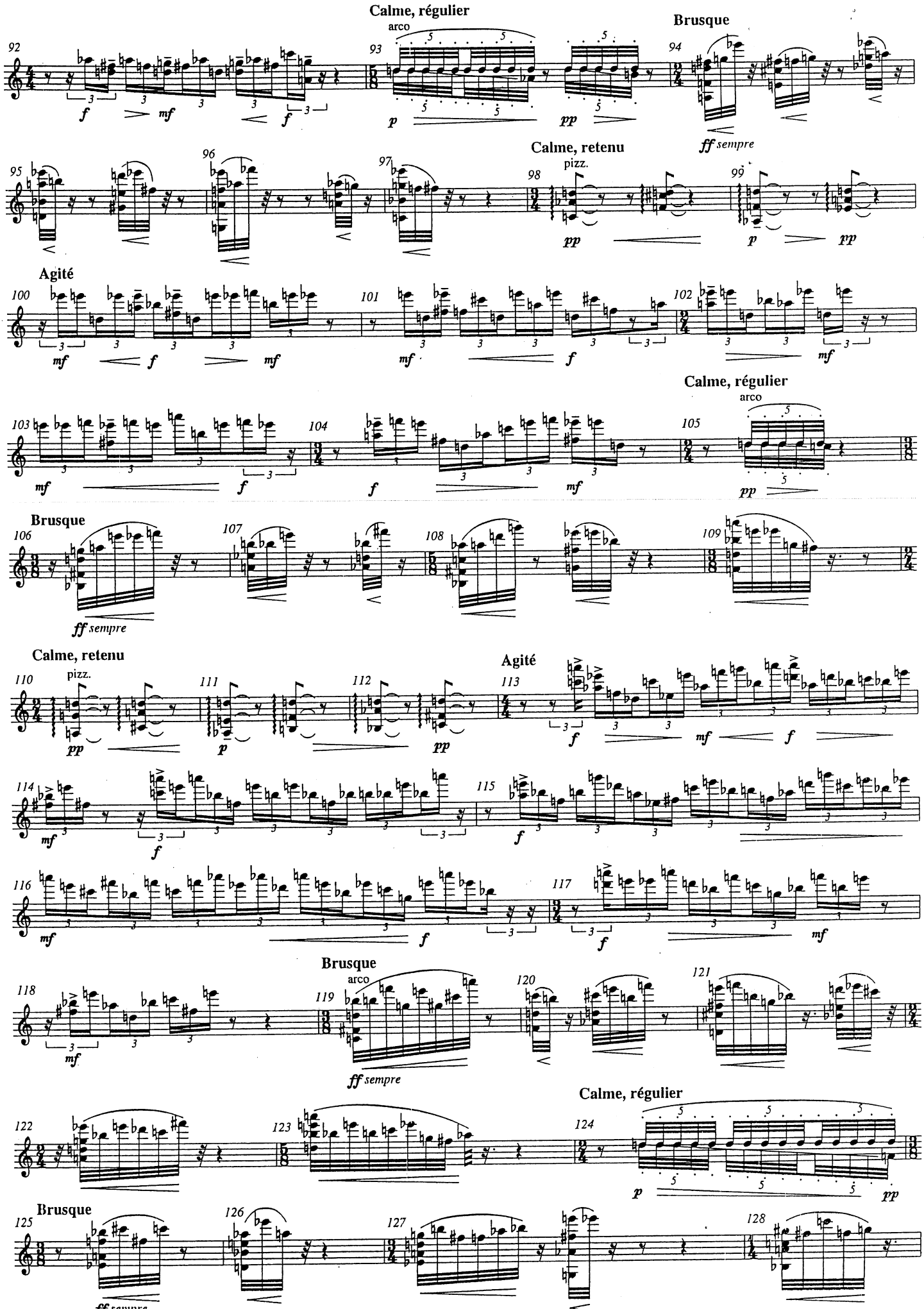

ralentir . . . . . Lent ♪ = 92 / 98, très flexible
sul tasto
p
mp
pp
jeté
pp


Libre
VI
gliss.
assez rapide
ppp
pppp
ppp
pppp


1. Allant ♪ = 132 / 140, assez serré dans le tempo
VI
veloce
pochiss. rall.
moitié crins/moitié bois
Tempo
archet normal
poco rall.

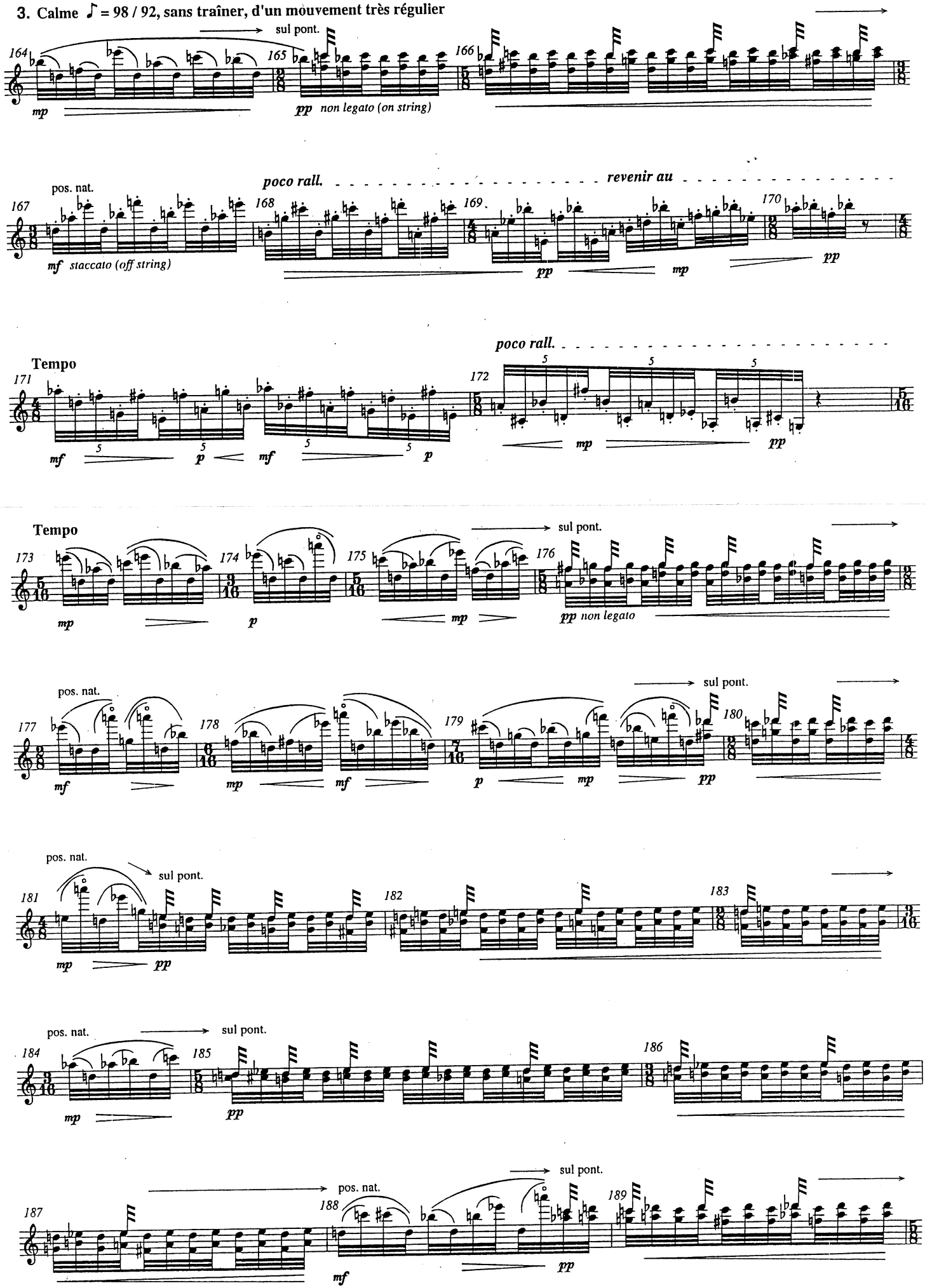

Tempo
archet normal
28
pp
mp
pochiss. rall.
Tempo
archet normal
29
moitié crins/moitié bois
mf
pp
30
p
mf
poco rall.
31
pp
f
32
p
mp
33
moitié crins/moitié bois
mf
pp
Tempo
archet normal
34
pp
f
poco rall.
35
p
mf
36
moitié crins/moitié bois
mp
pp
Tempo
archet normal
37
pp
mf
38
moitié crins/moitié bois
f
rall. (non troppo)
pp
Plus souple
archet normal
39
p
mf
poco rall.
40
moitié crins/moitié bois
mf
pp
Tempo
archet normal
41
p
mf
poco rall.
Tempo
42
pp
mp
43
moitié crins/moitié bois
mf
pp
44
archet normal
p
mp
poco rall.
45
p
mf
46
p
mp
47
moitié crins/moitié bois
f
pp
Plus détendu
archet normal
48
pp
p
poco rall.
Tempo
49
moitié crins/moitié bois
mf
pp
50
archet normal
p
mp
pochiss. rall.
Tempo
archet normal
51
moitié crins/moitié bois
mp
pp
52
p
mf
53
p
mp

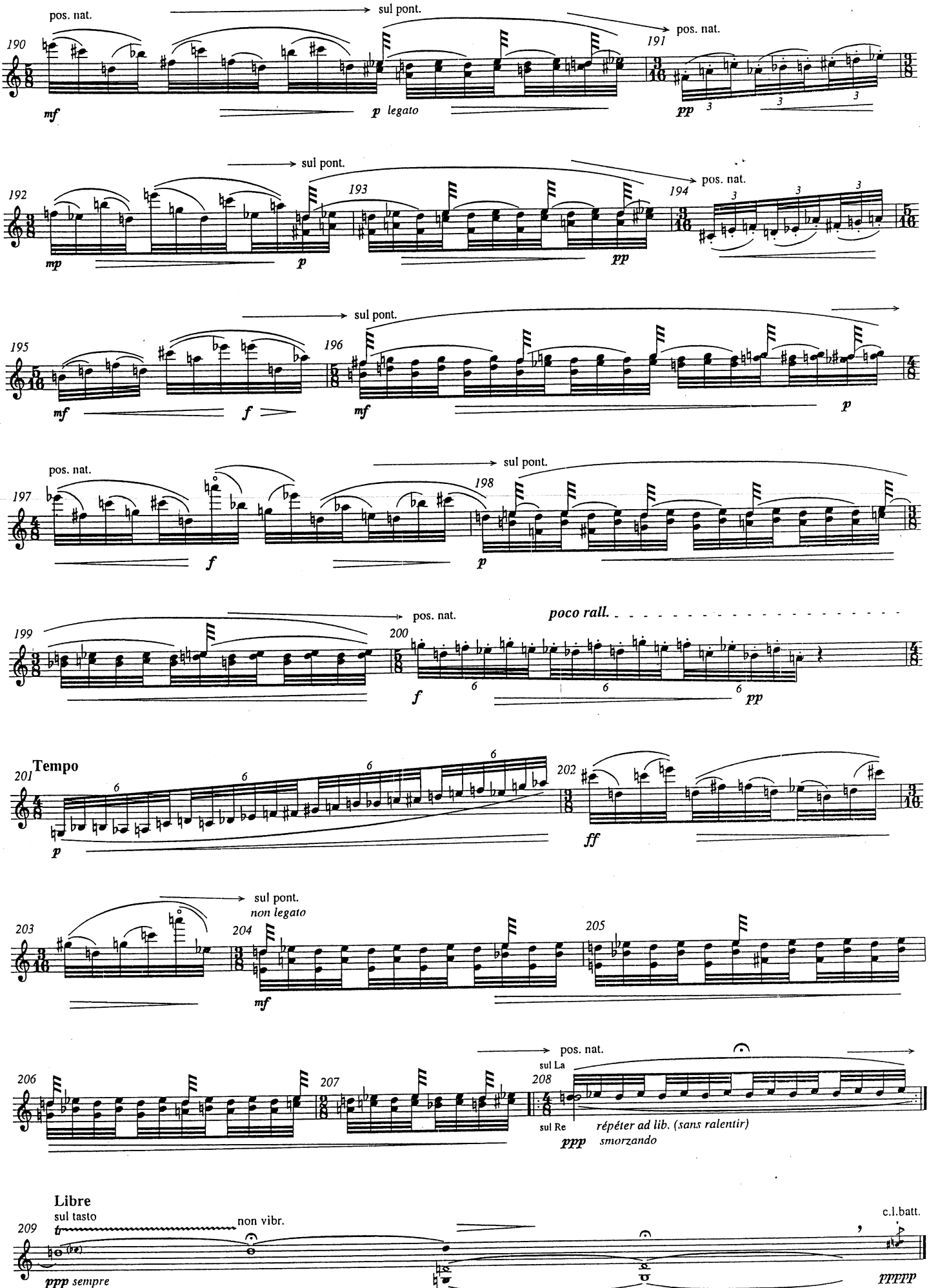
2. Calme, régulier ♪ = 98 / 100
ricochet
gliss.
Agité ♪ = 126
pizz.
Brusque ♪ = 138 / 140
arco
ff sempre
Agité
pizz.
Calme, régulier
arco
gliss.
Agité
pizz.
Calme, retenu ♪ = 92
(pizz.)
Brusque
arco
ff sempre
Calme, retenu
pizz.
Agité
Calme, retenu
Agité


Calme, régulier
arco
Brusque
92
93
94
f
mf
f
p
pp
ff sempre
Calme, retenu
pizz.
95
96
97
98
99
pp
p
pp
Agité
100
101
102
mf
f
mf
mf
f
mf
Calme, régulier
arco
103
104
105
mf
f
f
mf
pp
Brusque
106
107
108
109
ff sempre
Calme, retenu
pizz.
Agité
110
111
112
113
pp
p
pp
f
mf
f
114
115
mf
f
f
116
117
mf
f
f
mf
Brusque
arco
118
119
120
121
mf
ff sempre
Calme, régulier
122
123
124
p
pp
Brusque
125
126
127
128
ff sempre

Calme, régulier
Calme, retenu
pizz.
Agité
arco
Brusque
ff sempre
Calme, retenu
Calme, régulier
Brusque
Calme, retenu
Agité
Calme, régulier

3. Calme ♪ = 98 / 92, sans traîner, d'un mouvement très régulier




pos. nat.
sul pont.
pos. nat.
190
191
mf
p legato
pp
sul pont.
pos. nat.
192
193
194
mp
p
pp
sul pont.
195
196
mf
f
mf
p
pos. nat.
sul pont.
197
198
f
p
pos. nat.
poco rall.
199
200
f
pp
Tempo
201
202
p
ff
sul pont.
non legato
203
204
205
mf
pos. nat.
sul La
206
207
208
sul Re
ppp
répéter ad lib. (sans ralentir)
smorzando
Libre
sul tasto
non vibr.
c.l.batt.
209
ppp sempre
(sul Re)
ppp
pppp

Anexo VI

Conferência de Pierre Boulez sobre

Anthèmes 2 (1997)

(reprodução de GOLDMAN : 2001, pp. 116 – 126)

Conferência de Pierre Boulez sobre *Anthèmes 2*

In. GOLDMAN, Jonathan – *Understanding Pierre Boulez's Anthèmes:* "*Creating a Labyrinth Out of Another Labyrinth"*, Montréal: 2001, pp. 116-126. Disponível na Internet em: http://www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf
Transcrição realizada por Jonathan Goldman e Jean-Jacques Nattiez a partir da entrevista pública entre Pierre Boulez e Peter Szendy, realizada na ocasião do première francês de *Anthèmes 2*, para violino e dispositivo electrónico (IRCAM, Paris, 21 de Outubro de 1997)

[Audição integral de Anthèmes 2.]

Peter Szendy : [...] Est-ce que vous pourriez nous dire quelque chose sur ce titre, «*Anthèmes*»?

Pierre Boulez : Le titre, c'est un peu un jeu de mots. C'est à la fois «hymne» et «thème ». Le mot « *anthem* » signifie en anglais « hymne », tout simplement, hymne national par exemple. Mais ici, j'ai pris un mot qui n'a plus de sens en français, mais qui fait à la fois référence à « hymne » au sens anglais et au mot « thème » : c'est une succession de versets, de paragraphes, qui sont construits comme des hymnes, précisément, avec des espèces de refrains, de paragraphes et de versets.

P.S. : Donc « anthème », ça dit quelque chose sur les thèmes, sur votre rapport au thème, à la notion de thème ?

P.B. : Oui, parce que, à l'époque de ma très grande jeunesse, je pensais que toute la musique devait être athématique, sans aucun thème, et finalement je suis persuadé maintenant que la musique doit se baser sur des choses qui peuvent être reconnaissables mais qui ne sont pas des thèmes au sens classique, mais des thèmes où il y a une entité qui prend des formes différentes mais avec des caractéristiques si visibles qu'on ne peut pas les confondre avec une autre entité. Et donc, ici, c'est plein de choses comme cela, qu'on peut repérer pratiquement tout de suite. Mais ce qu'on ne repère pas, c'est l'ordre et le désordre

dans lequel viennent ces événements : on les reconnaît, mais on ne sait pas quand est-ce qu'ils vont venir ; on les reconnaît après coup. Et ce qui m'intéresse, c'est justement d'avoir à la fois cet effet de surprise et de reconnaissance : on a une variation sur quelque chose de global, et en même temps, c'est très caractérisé au moment même ou on l'entend. Voilà une explication possible du titre.

P.S. : J'ai fait une petite recherche sur le sens d'« *anthème* ». J'en ai trouvé un auquel je ne pense pas que vous ayez songé en choisissant le titre. C'est comme dans « chrysanthème », la fleur. C'est un prétexte, en fait, pour vous poser une question : c'est une pièce très ornementale, donc comment vous travaillez avec ce qu'on pourrait appeler « la fleur ». La *fioriture* au sens de l'ornement, au meilleur sens du terme?

P.B. : Cette pièce est, comme souvent chez moi, une réflexion sur quelque chose que j'avais déjà écrit, qui n'était pas abouti – qui est un tout petit noyau d'…*explosante-fixe*.... Vous me l'avez montré tout à l'heure d'ailleurs, parce que je n'avais plus l'exemple sous la main. Mais c'est exactement sept notes au départ, pas plus. Donc, je trouve que les points de départ ne sont jamais très importants. Ce qui est important, c'est toute la trajectoire. Et cette trajectoire, comme vous dites, est entre sept notes qui durent cinq secondes peut-être, et puis une pièce qui dure vingt minutes et qui a tout de même beaucoup d'invention à trouver. Et cette invention se polarise sur certaines notes. Par exemple, vous avez remarqué que la toute fin repose sur une même note, c'est-à-dire le ré ... et plus on s'approche de cette fin, plus ça désépaissit, s'amincit, s'amincit encore jusqu'à rester sur une seule note qui est coupée par un geste à la fois humoristique et très volontaire du violon qui dit : « Maintenant, ça suffit, au revoir! » Je veux que cette fin soit jouée comme ça, [la violoniste] l'a faite très bien, comme je le lui avais demandé. Elle attend que ce son disparaisse, disparaisse – fini! En fait, cette fin, on la retrouve au tout début; quand [le violon] commence à faire cette espèce de polarisation sur le ré, et puis il y a une espèce de montée comme ça et on s'arrête: « Non, ce n'est pas encore le moment, il y a encore toute une pièce à faire. » Il y a quelque chose de théâtral aussi dans cette pièce, non pas au sens où la violoniste

va faire des pieds et des mains ou jouera sur la tête, mais au sens où il y a ici une dramatisation de la pièce, surtout dans le rapport qu'elle a avec quelque chose sur lequel elle n'a aucun contrôle.

Pour moi, ce qui est intéressant dans une pièce avec électronique, c'est que le violoniste fournit tout le matériel qu'on lui demande, avec toute la liberté qui est nécessaire – il n'est pas contraint par quoi que ce soit, il n'y a pas de contrainte temporelle, il n'y a pas la contrainte de synchronisation qui pèserait sur sa fantaisie. Au contraire, on prend ce qu'elle fait pour en faire quelque chose d'autre. Il y a là un rapport qui me semble intéressant entre ce que produit l'être humain et ce que peut produire une machine – qui est aussi, bien sûr, le produit d'un être humain, mais par des circuits différents. Ainsi, il y a deux circuits : un circuit qui est très direct, intuitif, et un circuit beaucoup plus analytique. Et les deux circuits se rencontrent dans une pièce particulière.

P.S. : Vous alliez aussi parler de la structure de la pièce?

P.B. : Oui, je ne veux pas, disons, faire un cours de composition, ce n'est pas le lieu, et ce n'est pas mon genre, en plus de ça. J'ai enseigné la composition pendant trois ans de ma vie, ça m.a suffi. Je n'ai pas insisté. Quand vous entendez la pièce, la première chose qui peut vous frapper, c'est d'entendre ces interruptions où il ne se passe, disons, pas grand-chose, exprès parce qu'il y a beaucoup d'activité dans les autres moments, quand [le violon] joue les sons harmoniques. [Exemple musical] J'ai parlé de versets ou de paragraphes. C'est comme les lettres qu'on trouve dans la Bible. Je me souviens que, dans les cérémonies de la Semaine Sainte, on chantait les *Lamentations* de Jérémie. Ce qui m'a frappé quand j'étais enfant, c'était que le texte était en latin, bien sûr, mais que les lettres étaient séparées, chantées aussi, mais en hébreu : *aleph, beit*, etc.

C'est à peu près ce système que j'ai repris: on annonce le paragraphe – vous avez une courte introduction, la première lettre, on annonce le paragraphe. Le paragraphe suit, très bien, il y a une certaine activité, et ça s'arrête, et ensuite on a la seconde lettre, le second paragraphe, etc. Et [dans cette pièce], toute la forme est déduite de ça. Vous avez un sens, je pense, assez immédiat de la forme, par ces coupures qui ne sont pas directionnelles du tout, qui sont *neutres,*

et on continue: voilà le prochain [paragraphe]. Et quand il n'y a plus d'harmoniques, vous pouvez être sûrs que c'est tout à fait fini. Il y a simplement une sorte de rappel, mais qui est presque insensible : la dernière note est une note harmonique, mais qui reste, qui est complètement figée et [qui] signale la fin. Donc, ce que je vous envoie aussi et que vous percevez, même si vous n'en êtes pas conscients, ce sont des *signaux*, des signaux avec lesquels vous vous repérez, même si vous n'en avez pas conscience. Je vous manipule, finalement. Vous savez, toute exécution, toute composition est une sorte de manipulation, au meilleur sens, j'espère. Et cette manipulation doit être vraiment préparée. Alors vous pourriez me dire maintenant : quel est le but de l'électronique ?

Le but de l'électronique est de changer le son. On parlait de chrysanthème. C'est un peu çà. On a le noyau et puis il y a les pétales autour. C'est ce qu'on appelle le *harmoniser*. C'est un procédé tout à fait connu qui n'a rien d'exceptionnel, mais ce qui est intéressant, c'est qu'on ne sort pas du système tempéré, ou du système très proche du tempérament qu'on joue sur le violon. Si on ajoute un accord comme ceci, cet accord va être parallèle. C'est-à-dire que, si j'ai un accord avec, disons, une tierce mineure, une septième, etc., que le violon va jouer, c'est comme dans certains tableaux : quand le trait est épaissi, vous avez un trait comme ceci, et le trait est épaissi avec certaines lignes et suit constamment, sans déformation. C'est une espèce de progression arithmétique. C'est-à-dire que rien ne change, les rapports ne changent pas.

Mais il y a une autre transformation qu'on appelle le *frequency shifting*, c'est-à-dire le décalage de fréquence. Elle n'est pas basée sur l'intervalle du tout, mais sur la fréquence elle-même – on calcule ça en hertz. Ce n'est pas très scientifique d'ailleurs, [puisque ça consiste] simplement à enlever un chiffre d'un autre. Mais alors, vous avez quelque chose de géométrique : au lieu d'avoir une droite qui ne bouge pas, vous avez une courbe qui, lorsque vous appliquez ça à des fréquences graves, ça descend beaucoup, et [lorsqu'] ils sont des sons aigus, ça descend très peu. Donc vous les bougez, disons, en fonction du registre. Et ça vous donne deux transformations, deux sens de la transformation : vous sortez du système tempéré, donc [vous avez] des intervalles non tempérés, enrichis, et, d'un

autre côté, vous avez la sonorité de ce qui sort du violon mais transformé. Vous avez des harmoniques naturelles dans le son que vous entendez du violon, mais ces harmoniques sont déformées, des sons qui sont inharmoniques, qui sont complètement étrangers au son naturel tel que le produit l'instrument. [Extrait de la première strophe montrant les deux types de transformations.]

La deuxième chose, c'est que l'électronique prolonge la structure rythmique. Je vais vous passer un passage. Vous avez entendu et certainement, vous avez remarqué, ce passage qui est tout en *pizzicato*, très fort : ce *pizzicato* est conçu comme une compression. Je pense à César en particulier, César le sculpteur bien sûr. Il y a une compression – il y a trois lignes qui sont en décalage rythmique, qui sont conçues comme tel, mais qui sont ramassées dans le violon – si bien que le violon joue une ligne, mais cette ligne est composée de trois lignes qui sont mises en faisceau, si je peux dire, comme si vous aviez une torsade. Et là, évidemment, pour prolonger ça, avec Andrew Gerzso, on a augmenté. C'est-à-dire qu'on a élargi cette possibilité en dénouant la torsade et en la multipliant. Si bien qu'on entend souvent les mêmes notes qui arrivent, qui n'arrivent pas, qui recommencent, etc. [...] On va jouer deux mesures du violon seul, pour que vous entendiez le texte lui-même, et puis après, évidemment, [avec l'intervention de l'électronique], ça se balade dans l'espace et on s'arrange pour que le niveau dans les haut-parleurs soit à peu près qu'avec le violon, si bien que vous ne savez plus qui joue quoi, à quel moment. Vous êtes complètement perdu dans une espèce de labyrinthe de son, avec naturellement, des choses qui sont plus fortes que d'autres. [Extrait de la deuxième strophe, sans dispositif électronique, ensuite avec électronique.]

Comme vous l'entendez, il y a des notes qui se répètent, il y a des notes qui sont changées, il y a des notes qui partent dans tous les sens, si bien que c'est très difficile, pour nous-mêmes quelquefois, de distinguer ce que [la violoniste] joue de ce qu'elle ne joue pas. Pour moi, ce qui est important, c'est que, quand vous faites face à un violon, le son est réalisé devant vous, tandis que, avec les haut-parleurs, le son est complètement déréalisé, et vous avez ce son qui voyage, qui n'est plus lié directement à une perception locale : ce qui est intéressant,

justement, c'est d'avoir ce point fixe, ce point de coordination, et, au contraire, cet espace mobile.

Vous avez aussi un environnement aléatoire, c'est-à-dire que le violon joue un certain nombre de figures qui sont très dirigées, et la machine, elle, prend les mêmes notes pratiquement mais elle en fait [autre chose] comme si vous remuiez quelque chose très vite mais dans n'importe quel ordre : seul le champ est fixé, mais l'ordre n'est pas fixé. Tandis que, là, le champ est fixé, mais l'ordre est fixé aussi. Là aussi on peut avoir une opposition - pas de coordination cette fois-ci - entre un geste qui est très volontaire et des gestes qui sont complètement sans volonté. [Extrait de la quatrième section.]

Et c'est un contraste, toujours, entre des sons très forts et des sons très *piano*. Il y a un contraste de tempo, j'ai écrit exprès '*extrêmement irrégulier'* : il faut qu'il soit comme ataxique, qu'on ait l'impression [que la violoniste] ne contrôle plus ces mouvements. C'est une espèce d'ataxie, mais qui réalisée avec des valeurs numériques. Cette ataxie va être réalisée en fond sonore d'une façon aléatoire, et c'est là qu'elle va donner lieu à une autre forme d'ataxie. C'est la même chose, mais c'est complètement le hasard. [Extrait du même passage, avec seulement l'ordinateur, ensuite s'ajoute le violon.]

J'ai dit aléatoire, mais les valeurs ne sont pas choisies n'importe comment, bien sûr. Pour les hauteurs, il y a un réservoir qui est très précis, et le choix se fait à l'intérieur de ce réservoir. Pour les valeurs rythmiques, il y a aussi un réservoir, parce que si on mettait n'importe quelle valeur, naturellement on n'aurait pas ce résultat. Les valeurs sont écrites de façon à ce qu'il y ait des répétitions de valeurs très courtes par rapport à des valeurs plus longues : c'est là que les valeurs courtes sont favorisées par rapport aux valeurs longues, etc. C'est simplement une question de proportion, mais je voulais que vous sachiez qu'on ne va pas tirer ça comme au loto... C'est tout de même un peu plus choisi que [si on se fiait] simplement au pur hasard.

La prochaine utilisation, c'est le contrepoint entre le rythme sonore et l'espace sonore, ce qui est irréalisable autrement. Vous n'allez pas faire courir les musiciens dans un orchestre aux quatre coins pour essayer de transporter le son,

c'est évident. Donc, il y a un contrepoint entre le temps et l'espace. Qu'est-ce que le temps? Le temps, très brièvement défini, ce sont deux catégories qui peuvent se superposer et qu'on utilise justement en superposition. Ce sont des rapports numériques : quand vous avez une mesure à 4/4, avec une croche pointée, une croche, etc., il y a une signature, une pulsation avec des valeurs plus ou moins grandes numériquement qui rentrent en rapport avec la pulsation. J'appelle ça le temps numérique. C'est un temps qui est discontinu. Et [il y a] le temps continu qui est, au contraire, la vitesse. Vous pouvez modifier par la vitesse ces rapports numériques.

Dans l'espace, c'est la même chose, si on réfléchit. Vous avez l'emplacement des haut-parleurs (.*location*. en anglais) qui est discontinu. Vous avez six haut-parleurs. Mais vous avez aussi la fonction « lointain à proche », « proche à lointain ». C'est une fonction complètement continue, qu'on peut définir par des chiffres, bien sûr, mais elle est perçue comme une fonction continue et non comme une fonction discontinue. Et donc, si on superpose les deux couches de temps et d'espace, alors on peut établir une sorte de contrepoint entre les deux. [Extrait de la cinquième section.]

Ici, les sons ne sont pas changés du tout, mais c'est l'espace qui change constamment. Alors si vous êtes près d'un haut-parleur, vous allez entendre tout à coup quelque chose qui est très près de vous, très fort, et puis, à un autre moment, vous entendez à peine, vous vous concentrez sur le violon. L'espace joue autour du violon, se rapproche, s'éloigne, etc., et ça, c'est une perception individuelle pour chacun, à la place que vous avez dans l'espace.

J'ai dit que la machine était capable de choix aléatoires. C'est ça qui est intéressant, mais il faut lui fournir un champ d'action. La prochaine chose qu'on va faire, c'est qu'on va choisir des champs d'action qui correspondent au champ d'action du violon. On met ce qu'on appelle un *cluster*, c'est-à-dire une grappe de sons, et la machine va choisir à l'intérieur de cette grappe de sons, ce qui va faire un accord, ou disons, un *cluster* limité qu'on prolonge. Alors on donne ça très rapidement, et après, on le met dans la réverbération. Vous fixez une décision de la machine, et vous la laissez filer après. [Extrait électronique de trois « accords ».]

Vous entendez ? Il y a toujours la même note, ce fameux ré, dont je vous ai déjà parlé. Ça, c'est la base, il faut qu'on l'entende bien clairement, et puis il y a une espèce d'auréole autour de ce ré qui change chaque fois, et qui est définie par l'injection d'un certain nombre de sons à l'intérieur d'un très court laps de temps et qui fait que l'accord change constamment. Si on le répète, il ne se répétera jamais de la même façon. Alors c'est une façon d'introduire le système aléatoire dans un contexte qui, lui, au contraire, est très précis. On peut le faire maintenant. [Extrait de la septième section.]

La dernière chose dont j'aimerais vous parler, c'est le fait qu'on transgresse, sans changer les sonorités elles- mêmes, mais on transgresse la possibilité instrumentale. [Nous avons mis] des *pizzicati* qu'elle ne pourrait faire jamais à cette vitesse-là parce que c'est tout simplement physiquement impossible. Mais ce qui est intéressant, c'est d'utiliser justement le son instrumental dans toute sa nudité, son exactitude, mais de l'utiliser au-delà d'une certaine possibilité par les doigts, tout simplement. Ce sont de simples arpèges, mais, enfin, ils ne sont pas si simples que ça : des arpèges en zigzag, c'est assez complexe comme formation, ils se renouvellent toujours, de façon différente. Mais alors là, tout est écrit en rapport avec le violon. [Extrait électronique.] C'est déclenché par le violon lui-même. [Extrait du début de la septième section.]

Là, c'est le suiveur de partition [qui travaille]. Quand [le violon] a des traits très rapides, et il y des notes longues avec le trille, ce sont les notes longues qui déclenchent l'arpège dans la machine. La plupart du temps, ça marche, mais quelques fois – on ne sait pas exactement pourquoi pour le moment, il faut qu'on l'analyse, - il y a une dent qui manque au dinosaure... Il faut essayer que toutes les dents soient toujours là. En général, ce que nous faisons, c'est, en temps réel, du suivi de partition. [...] Nous avons commencé ici d'essayer de suivre des partitions avec des instruments qui le permettaient. C'est-à-dire avec des instruments comme la flûte, parce qu'il y a toujours un doigté et le son. Alors vous coupez, vous avez un croisement entre deux notions, deux valeurs. En général, dans ce cas, dans quatre-vingt-dix-neuf pour-cent du temps, l'ordinateur ne se trompe pas. Mais quand vous avez par exemple le violon où il n'y a pas de doigté, c'est-à-dire

qu'il n'y a pas de doigté inscrit comme des clés dans une tablette ou dans un tube, comme] dans une clarinette ou dans une flûte, c'est beaucoup plus difficile. Alors quelques fois, il faut prendre des catégories beaucoup plus sommaires, en disant, bon, il y a activité, il n'y a pas activité ; il y a des sons rapides que je ne peux pas suivre, je me rattrape sur le son long qui suit. Et c'est exactement le cas ici : [l'ordinateur] ne suit pas les traits rapides, mais dès qu'il y a une note qui s'arrête, l'ordinateur saute tout, et va à cette note de la partition. Alors vous voyez, il faut quelques fois se rattraper avec des notions plus sommaires qu'on ne le voudrait, mais on compose avec ces notions telles que l'ordinateur nous les a fournies.

[Échange avec Andrew Gerszo et deuxième présentation d'*Anthèmes 2*.]

(Propos transcrits par Jonathan Goldman et Jean-Jacques Nattiez)

Anexo VII

Artigo de Andrew Gerzso sobre
Anthèmes 2 (1997)

In. GERZSO, Andrew – *Anthèmes II, pour violon et électronique (1997).* Disponível na Internet em: http://brahms.ircam.fr/textes/c00000011/n00005199/note.html

Notes de programme

*La version originale d'*Anthèmes *a été créée le 19 novembre 1991 lors d'un concert en hommage à Alfred Schlee, ami de longue date de Pierre Boulez et ancien directeur d'Universal Edition. La partition publiée récemment par Universal Edition correspond à une version légèrement modifiée de mai 1992. La version avec électronique a été réalisée dans les studios de l'Ircam avec Andrew Gerzso, assistant musical, et créée le 19 octobre 1997 au festival de Donaueschingen par Hae Sun Kang, violon.*

Anthèmes

Anthèmes trouve son origine dans une partie inutilisée d'une des toutes premières versions de *...explosante-fixe...*. Certains extraits d'*Anthèmes* - notamment la section du rapide pizzicato au début de la pièce -, rappellent, en effet, la partition pour violon du mouvement *Originel* d'*...explosante-fixe...*. Dans ce mouvement, la texture musicale de l'écriture est quelque peu uniforme et par conséquent, ne convient pas pour une pièce soliste. Aussi, l'un des moyens de modifier ce matériau initial était de réaliser une partition là où l'écriture était plus «différenciée» et les «figures musicales plus caractéristiques». Le fait de prendre un petit fragment d'une partition existante et de le développer, le rendant le plus souvent méconnaissable, se retrouve ailleurs dans l'oeuvre de Boulez : *Dérive I* provient de *Répons,* qui à son tour s'inspire de *Messagesquisse* ; quelques extraits d'une première version de *Notations* réapparaissent dans *Pli selon Pli*. Cette pratique est conforme à l'approche compositionnelle générale de Boulez : considérer une «petite» idée musicale et la faire «proliférer».

On retrouve dans *Anthèmes* une habitude caractéristique chez Boulez qui consiste à composer une pièce par l'entrelacs d'un nombre restreint de familles d'écriture musicale. Une famille musicale sera fondée sur un mode d'écriture (basé

sur des règles, une méthode de prolifération ou un principe de génération) garantissant son identité et sa cohésion. Les matériaux provenant d'une famille donnée forment des trames qui traversent toute l'oeuvre.

Anthèmes 2 (1997)

En 1995, Pierre Boulez a décidé de composer à l'Ircam une version électroacoustique d'*Anthèmes*. La réalisation de cette version a été confiée à Andrew Gerzso, qui avait déjà élaboré les parties électroacoustiques de *Répons* (1981*), *Dialogue de l'ombre double* (1986*) et *...explosante-fixe...* (1991**). Conformément à l'esprit de ces trois compositions, *Anthèmes II* adopte également une approche *live* ; c'est pourquoi tout le matériau électronique est généré en temps réel pendant la représentation. (En d'autres termes, il n'y a pas de matériau préenregistré, qui serait rediffusé pendant le concert.) La technologie utilisée pour cette approche est Max/FTS, un langage de programmation informatique pour applications musicales en temps réel développé à l'Ircam par François Déchelle et son équipe.

Le point de départ de ce nouveau projet était la version de la pièce datant de mai 1992. La première question à résoudre était de savoir comment coordonner l'interprétation du soliste avec celle de l'ordinateur. Dans *Répons*, cette coordination est effectuée manuellement par l'opérateur informatique qui, en suivant la partition et le chef d'orchestre, déclenche le programme approprié au bon moment. Dans *...explosante-fixe...*, la coordination est complètement automatisée grâce à l'utilisation d'un «suiveur de partition». L'ordinateur écoute alors le soliste et compare le jeu de celui-ci à la partition (qui a été préalablement stockée dans sa mémoire) pour définir le moment précis du déclenchement des modifications affectant la hauteur, le timbre, le rythme et la spatialisation du son. Ainsi, au cours de la préparation d'*Anthèmes II*, nombre d'expérimentations ont été faites pour établir les différents paramètres musicaux du violon (hauteur, dynamique, temps,...) pouvant être détectés pour le suivi de la partition.

Puis ont succédé bon nombre d'esquisses ayant pour objectif de choisir les types d'interaction pouvant exister entre le violon et l'ordinateur. Une conséquence

naturelle de tout ceci était qu'en cours de travail, la pièce était progressivement réécrite pour tirer avantage des nouvelles possibilités musicales offertes par l'électronique. Il est alors rapidement apparu que l'électronique remplirait trois rôles : 1. modifier et étendre la structure sonore du violon, 2. modifier et étendre la structure des familles d'écriture musicale mentionnées plus haut, 3. créer un élément spatial permettant la projection du matériau musical dans l'espace.

Un exemple du premier rôle peut être trouvé dans le traitement des harmoniques jouées par le violon. Pris dans sa plus simple expression, le principe de l'harmonique repose sur le modèle de résonance spécifique d'une corde dans le but de produire l'harmonique souhaitée. Dans le traitement électronique, le son harmonique du violon est dans un premier temps transposé, puis passé à travers un module pour enrichir son spectre qui, à son tour, traverse une structure résonante dont la fréquence de résonance est identique à celle de l'harmonique désirée. De cette façon, l'électronique sert à enrichir le spectre de l'instrument tout en respectant le principe harmonique de base du violon. Un autre exemple de ce premier rôle peut être illustré par les techniques d'extensions du temps appliquées à certains passages. Ici, c'est la structure temporelle du spectre qui est modifiée à la place de la structure harmonique. Ceci est rendu possible grâce à Audiosculpt, un programme informatique développé à l'Ircam par Philippe Depalle et son équipe.

Une illustration de l'extension des familles musicales apparaît dans la section du pizzicato au début de l'oeuvre. Cette section, écrite sous la forme d'un canon, est fondée sur l'idée de changement précis de la structure musicale dans le temps. La partie électronique étend ce principe par l'utilisation de modules de transposition combinés à des délais temporels, qui multiplient ensemble le nombre de lignes musicales. Chacune de ces lignes est transposée et décalée dans le temps (comme dans un canon), de manière à clarifier ou à brouiller la musique originale.

L'utilisation de l'espace dans *Anthèmes II* est conforme à l'usage qu'en a fait Boulez dans ses précédentes oeuvres avec électronique. Dans ces pièces, la spatialisation est employée pour articuler, par exemple, la structure de la phrase

musicale (comme dans *Dialogue de l'ombre double*), un accord (comme dans *Répons*) ou un processus musical (comme dans *...explosante-fixe...*). Dans tous les cas, il s'agit d'articuler, d'esquisser, de décrire et de clarifier la structure d'une idée musicale. Dans ces pièces, il y a aussi une correspondance tout à fait littérale entre la localisation spatiale du son que l'on entend et celle du haut-parleur lui-même. *Anthèmes II,* d'autre part, emploie un système techniquement plus sophistiqué (le Spatialisateur développé à l'Ircam et à Espaces Nouveaux par Jean-Marc Jot) fondé sur une approche perceptive de l'écoute spatiale permettant à l'auditeur d'entendre clairement des sons quelque soit l'endroit, indépendamment de l'emplacement et du nombre de hauts-parleurs utilisés. Le système peut aussi servir à générer des effets de premier ou d'arrière-plan. Cette dernière caractéristique est particulièrement utile pour clarifier ou brouiller le matériau musical par la projection du son en avant ou en arrière de l'espace d'écoute.

Andrew Gerzso